VISIT…

LANZAROTE
Caliente.COM

结构主义和符号学

李幼蒸选编

现代西方
学术文库

现代西方学术文库

结构主义和符号学

电影理论译文集

李幼蒸选编

生活·讀書·新知三联书店

封面设计：叶　雨

现代西方学术文库

结构主义和符号学

JIEGOUZHUYI HE FUHAOXUE

电影理论译文集

李幼蒸　选编

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新　华　书　店　经　销

文　字　六　〇　三　厂　印　刷

850×1168毫米 32开本　9.25印张　203,000字

1987年11月第1版　1987年11月北京第1次印刷

印数 0,001—5,000

书号8002·16　定价2.45元

现代西方学术文库

总　　序

近代中国人之移译西学典籍，如果自一八六二年京师同文馆设立算起，已逾一百二十余年。其间规模较大者，解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作，解放后则先有五十年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划，至"文革"后而有商务印书馆的"汉译世界学术名著丛书"。所有这些，对于造就中国的现代学术人材、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步，都起了难以估量的作用。

"文化：中国与世界系列丛书"编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下，创办"现代西方学术文库"，意在继承前人的工作，扩大文化的积累，使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选，以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主。至于介绍性的二手著作，则"文化：中国与世界系列丛书"另设有"新知文库"（亦含部分篇幅较小的名著），以便读者可两相参照，互为补充。

梁启超曾言："今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事"。此语今日或仍未过时。但我们深信，随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入，当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

"文化：中国与世界"编委会

1986年6月于北京

5/1/50755 24

编译前言

关于当代西方结构主义和符号学的电影理论，近年来国内已有一些初步介绍。但是究竟什么是结构主义和符号学的电影理论，无论在国内还是在国外看法并不一致。在介绍这一研究领域及本文选内容之前，有必要先为其包括的范围作一说明。我认为，通常会被列入这一标题下的研究有三类。第一类是六十年代法国结构主义人文思潮兴盛时在法、意、英等国电影理论界的有关研究（代表人物有麦茨、帕索里尼、艾柯、沃仑等），主要课题是电影语言与电影本文分析。第二类是在七十年代法国结构主义新发展（主要是拉康派精神分析学和"后结构主义"的本文研究）影响下形成的一些电影符号学理论，主要课题有观众深层心理，电影机构与意识形态论，电影叙事学，此外还包括意、英、美等国的类似研究（主要代表人物有麦茨、鲍得里、贝洛尔、欧达尔、汉得森、黑思、沃仑、克莉思特娃等）。以上两类是结构主义和符号学电影研究的主体。第三类是泛指所有那些自六十年代迄今某种程度上将符号学概念和方法用于电影理论分析的研究，这样也就涉及到为数甚多的当前西方电影理论家，因为今日西方各国电影理论界中不使用一些符号学术语的理论家和批评家是比较少见的。但是我们当然不能因此就把他们都称作是电影符号学家或结构主义影评家。总的来说，最好不要把结构主义和符号学的电影理论研究看作一个"流派"，而应看作一种方法论

倾向，即运用符号学作为电影理论分析方法的倾向，具有这种倾向的研究者在哲学、文化、社会各个方面的立场观点可能差别很大。

在六十年代中期结构主义和符号学电影理论兴起以前，与当时西方的文学与戏剧的理论研究相比，电影理论研究尚未成熟，虽然五十年代末以前已经有了早期先锋派电影理论探索、蒙太奇理论、照相本体现实主义、电影社会学与心理学研究，以及流行于欧美各国的“作者”理论。这些研究尽管在电影界内部赫赫可观，但从文艺理论界整个范围来看，其理论性成就还是有限的。因为电影艺术的历史甚短，多数西方电影作品又都是以娱乐营利为目的的“商业片”，似乎不足以激发理论性的深入研究。反之，在西方文学、戏剧、音乐、绘画领域中，“纯文学”或“严肃作品”则一直处于主导地位。五十年代末以前的电影理论研究大致包括两大类：电影制作者和影评家偏于艺术性和技术性的实践总结以及依赖其它学科的知识对电影进行解释的工作，后一类研究涉及到哲学、社会学、心理学、文学研究等。在西方电影理论史上，在“电影之内”进行的那些似乎偏于技术性的研究（蒙太奇、长镜头、景深镜头等）不仅是实用电影美学的基本内容，同时也是理论电影美学的重要组成部分。而第二类研究对电影理论学科本身的形成究竟有多大贡献，现在看来还很难断定；这一情况甚至涉及到人文科学诸学科之间的分界及关系等问题。任何一个学科在趋于成熟和独立时都会遇到这类问题。当从社会学和社会心理学角度来分析电影的社会影响和观众的心理反应时，是把电影当作一种社会文化现象看待的，所得出的结论基本应纳入文化社会学范围中去。很早就出现的电影知觉心理学研究，也是一般知觉心理学的组成部分，如蒙斯特伯

格、安海姆、克拉考尔著述中有关观众对影像知觉过程的一些研究，尽管从技术上说增加了人们对电影现象的认识，但对于一门理论性电影美学来说究竟有多大助益并不很明确。

提到电影研究，我们自然会想到电影发展史上许多优秀的电影史与影片评论工作，前者偏重电影史料的记载，后者偏重具体影片内容的评述。今日来看，传统上这两类主要的电影研究尽管十分重要但还不能算是真正的理论工作。影评活动与一般观众的反应密切融合，往往是从观赏者的立场来评述影片得失，而对于这类评判的根据与前提并不深入探讨。理论活动则应与直观感受保持距离，它不仅是以系统的和反省的方式来进行检讨，而且往往以整个电影类或亚类为研究对象。

第二次世界大战后西方电影界的一个突出成就是以巴赞为代表的电影批评理论流派“现实主义”（或译纪实主义、实在主义）的出现。专业评论家巴赞的工作及其在五十年代广泛的影响，表明了法国电影研究者对电影艺术活动的反省兴趣大幅度增长。但是无论是巴赞把艺术表现风格与人道主义思想结合在一起的批评活动，还是克拉考尔对电影“本性”的系统论述，都很难说真地已为电影艺术奠定了理论基础。巴赞现实主义影评流派的成功有多种社会历史性原因，它涉及到技术和技巧的进展（长镜头、色彩运用、新布景观和表演理论等等，尽管这些都是电影艺术家自发的创新）；提升电影艺术地位的努力（从娱乐目的到思想表现）；战后西方严重的社会问题（产生了人道主义题材）等等。新现实主义电影的出现及其评论能否自然地成为一种理论呢？考虑到这类评论中所运用的“现实”概念如此含义不清，回答就是明显的了。其实“照相本体论”并未真地成立，电影现实主义的贡献与其说在美学基本理论方面，不如说在电影艺

术手法的经验总结以及人道主义思想的颂扬方面。

仔细考察二十世纪西方电影理论的发展，它的一个突出特点是，电影艺术的形式问题和形式与内容的关系问题始终成为主要关心对象。在这方面的研究成果一直是演变中的电影理论的主要组成部分。电影艺术的成就和影响主要是来自影片的内容，这是毫无疑问的。但内容问题不是电影艺术特有的，小说、戏剧、历史、新闻都可表现“同样的内容”。作品“内容”这个极其重要的问题是一个超出个别艺术门类的经验表现问题以及人生观和世界观的问题，它应当在一个高于电影理论的研究层次上加以讨论。在当代西方电影理论家看来，脱离电影特有的艺术表现条件去谈内容，这对于电影艺术规律的认识帮助不大。因此西方的哲学思潮尽管可以影响影片的内容（法国新浪潮电影与存在主义），却很难直接影响电影理论。在西方电影界，影片的哲理内容与电影理论美学的关系十分复杂，它直接与“电影理论”这个概念本身的适当含义的问题有关。

六十年代结构主义与符号学电影理论的出现，使西方电影研究的态势发生了较大的改变。这既有“内在的”原因（与电影自身的发展有关，如电影理论史一直侧重形式研究；技巧丰富的“现代电影”的出现；米特里对已往经验性电影理论的全面总结工作等），又有“外在的”原因（重形式的结构主义思潮取代了重内容的存在主义思潮；人文科学各学科在方法论上的统一化趋向）。结果，电影研究首次真正成为西方文艺理论大家庭的合法成员了，电影研究的理论化明显增强，“电影理论”的身份也似乎逐渐明确了。

六十年代中期法国和意大利这类新型电影研究的课题是“电影语言”，但它与传统的电影语言所指的东西完全不一样。

五十年代末以前"电影语言"是一种比喻，这个"语言"泛指"表达方式"，更确切说，泛指造成各种电影表现效果的技术性手段（如剪辑方法、摄影方法、照明、音响处理等等），具有明显的实用性。而麦茨等电影符号学家则要从纯理论水平上对电影表达面（不是造成这个表达面的技术条件）进行语言学式的严格分析。尽管麦茨等人的准语言学主义的电影研究至今仍受到指责（法国当代著名哲学家德鲁兹迟至去年还在抱怨麦茨的研究"把电影弄得不象个电影的样子"），但符号学的引入却已使西方电影理论的发展产生了决定性的转变。

再来看一下另一个标题"结构主义"。它与电影研究的关联至少有两方面的原因。首先，欧洲多数电影理论家采用的符号学学说都是来自结构主义语言学的。其次，六十年代早期电影符号学研究与结构主义的文学叙事分析（从普罗普、雅克布森到列维一斯特劳斯）密切相关。后者既产生了电影叙事的大组合段类型学，也产生了影片本文的结构分析。此外，结构主义与符号学之间的异同及联系当然还有更复杂的学理背景，此处不容详论了。

如果说，早先有声片的出现使电影艺术更象小说艺术，从而使电影研究与文学研究在故事内容的层次上结合起来。那么，六十年代以来，电影研究与文学研究又开始在形式结构的层次上结合起来了，二十年来彼此的关系十分密切。因此当后期巴尔特理论达到一般叙事研究阶段时，电影界也出现了一般电影叙事学。但是随着六十年代末法国社会与人文思潮的急剧变化和电影逐渐成为西方文化构成中的重要部分，电影理论研究也表现了明显的独立性格。首先是结构主义者阿尔杜塞的思想加强了法国电影理论界的左倾和对意识形态论的关切（1968年法

国主要电影理论杂志一齐向左偏转)；其次，另一位结构主义者拉康的精神分析学为以视觉形象作为表达面的电影的研究提供了理论基础。电影理论研究的主题在结构主义思潮内部从电影语言研究转到意识形态研究，从社会深层结构研究转到心理深层结构研究，然而无论是哪一阶段的研究，符号学工具的作用都是始终存在的。因此结构主义与符号学的电影理论研究二十年来始终存在着，并从欧洲扩展到美洲和其它各地。我们如想了解最近二十年内西方主要电影理论进展情况，看来就必须对它加以研究。

在现代西方美学与文艺理论研究中，论断的正确性与重要性并不总是一回事。正如我们可以随时在西方文艺理论中发现错误与偏颇一样，西方不同的文艺理论家之间互相批评和争论更是司空见惯。何况不同时期的正误标准也在不时变化之中，因此以七十年代为是，以六十年代为非，正如以六十年代为是以五十年代为非一样，都不免有些武断。美学的探索不同于自然科学，它在进行研究的同时必须随时改善自己的研究手段，因此比起自然科学来有着较多的试探性和理智冒险性。那些希望直接从自然科学领域里借取正确方法与原则的人，多少犯了简单化的毛病。电影理论基础的问题比其它文艺理论问题更为复杂，为了使未成熟的躯体增加营养更不宜"偏食"，因此凡是那些从正面、反面或侧面对我们的研究有启发的东西都可加以借鉴(当然是批判性的借鉴)，以丰富我们自己的研究构架和扩充我们的思维幅度。从这一点来看，即使是目前在西方受到批评的六十年代的一些西方结构主义电影研究，仍然包含了不少值得我们去思索的东西。

六十年代是西方(特别是法国)人文科学在研究的目标、方

法和规模方面发生较大变化的时期，其中最突出的一个特点是跨学科研究方法的加强，其结果是研究的理论化程度有了明显的提高。电影理论研究在内容和风格上的改变从某一方面讲也是这一总的学术趋势的结果。因此我们也可以说，实际情况并非是五十年代末以前的电影研究“够不上”理论的程度，而是“电影理论”这个概念本身的含义有了改变。今日似乎有必要在电影理论领域内划分两个部分，即理论性研究和实用性研究，或理论性美学（理论）和实用性美学（理论）。五十年代末以前的研究大部分属于后一范围，六十年代以来的研究则大部分属于前一范围。这样扩大了理论的含义以后（试想纯数学、应用数学、理论物理、应用物理、工程学……等从抽象到具体的学科序列），理论性研究和应用性研究原可并行不悖，各专其事。此外，从马克思主义方法论来看，理论研究与应用研究之间的联系是辩证的，而不是直接的。理论与应用的“分工”是电影研究发展的必然结果，理论工作的加强恰恰表明电影研究事业的发展。这样我们就可以有电影史、普通影评、专业影评、应用理论、基本理论、电影科学、电影科技等各类电影研究，它们各有不同的用途和专业范围，但彼此之间有着密切的联系。按照这个大致的分工表，结构主义与符号学的电影理论研究主要属于基本理论与专业影评这两类。

应该指出，虽然六十年代以来法国人文科学研究在系统化、普遍化、理论化方面有了突出的进展，但在研究和表述的风格方面却存在着严重的咬文嚼字、用语生僻的缺点，电影理论研究的情况也不例外。外国读者，特别是非拉丁语系国家的读者对当代法国电影理论著作中出现的大量生僻术语和抽象表述感到颇不习惯，甚至难以理解。我国读者对此也会有类似的感受。

可以说，在包括电影研究在内的当代法国人文科学中出现的相当多的抽象术语都难找到现成的、适当的中文对应词语。这首先与相应的法文与中文词语之间词意层次与使用范围不一致有关。许多抽象的法语词都超出了传统的适用语境，使语义覆盖面扩大了；但在相应的中文词语中我们的用法并未作类似的调整。如“本文”(texte)这个词就是明显的例子。法文单词的词意结构及其适用语境的复杂化不是单纯的语言现象，而是由学术思想的变化引起的。如精神分析学影响的扩张，就使“压抑”、“暴力”、“性无能”、“去势”这些词的用法超出了原有语境，至于究竟该在那种语境中去理解它们，则主要是一个知识的问题。用语混乱的另一个原因是，法国人文科学研究的转向是不久前刚发生的，其成果远未稳定和统一，各人之间往往对同一“新词”赋以不同的词意结构(尽管只有细微的差别)，因此即使在同一研究领域里，同一词语的含义也不尽相同，如“记号”、“话语”、“历史”、“陈述”这些看起来相当普遍的词，其准确含义都会因人而异。读者不难想象在把这些词语译成中文时所遇到的困难。问题不是去寻找“最恰当的”中文对应词，而是如何保证语境能有效地“托现”词义。在最初译介阶段，译词可能是欠妥善的，因此重要的是“以义托词”(正如我们在英语不熟练时，需以上下文意的理解来“帮助”明确半生不熟的单词含义一样)，而不拘泥于中文译词原有用法习惯；这也就是说尽快从文章总体去把握，只把这些生僻(因其出现在陌生语境中)词语当作“用过即扔”的拐棍；这样的阅读法或许既有助于我们把握文章的内容，也有助于我们反省译词是否得当。但人文科学抽象术语的翻译问题，从根本上说有赖于国际学术交流的扩大和丰富，等到使用中的中文术语单词的词意结构有所丰富和调整之后，比较准确的对应

词语也就容易找到了。

最后应说明一下本书编选的情况。编者不是电影专业工作者，对有关资料的掌握十分有限，远不足以独立地为国内读者编选一本适合国内需要的、内容全面的结构主义与符号学电影理论文集。本书的编选工作是在国外电影理论研究者编选基础上进行的，目的仅在于为这一领域的研究成果提供一些例示，展现一幅概貌而已。收入的十二篇文章中除第6、7、8、12四篇译出于1977年至1979年（作为北京电影学院内部交流用稿）期间外，其它各篇都是今年4月参加了世界电影学会年会后译出的。我把这十二篇文章划分为四类，以便于读者了解。第1篇选自麦茨的《电影语言》英译本（1974）；第12篇选自吉达尔编的《结构主义电影文选》（1978）；第2、3、4、5、6、7、8、9八篇均选自比尔·尼柯斯编的《电影与方法》（1976）论文选；第10、11两篇选自考叶（J. Caughie）编的《作者理论》（1981）论文选。凡文前附有原编者按语的均译出以助理解；在每章开头我都附上一段简短的说明文，仅供读者参考。这十二篇文章的英文原文是：

1. C. Metz: Some Points in the Semiotics of the Cinema

2. P. Wollen: Cinema and Semiology: Some Points of Contact

3. R. Abramson: Structure and Meaning in the Cinema

4. U. Eco: Articulations of the Cinematic Code

5. C. Metz: On the Notion of Cinematographic Language

6. S.Rohdie: Totems and Movies

7. "Cahiers du Cinema": John Ford's ‹Young Mr.Lincoln›

8. B.Nichols: Style, Grammar, and the Movies

9. D.Dayan: The Tutor-Code of Classical Cinema

10. C.Metz: History/Discourse: a Note on Two Voyeurisms

11. G.Nowell-Smith: A Note on "History/Discourse"

12. P.Gidal: Theory and Definition of the Structural-Materialist Film

读者在初读本文选的各篇文章时，或许会对其中使用的专门术语和抽象表述不大习惯，但大部分术语在文章上下文中均有所解释，等读完全篇后，多数词义相信都会被理解。当然，如果读者能预先对一般結构主义、结构主义语言学(特别是索绪尔的理论)和精神分析学(特别是拉康的理论)有所准备，就会更容易理解。这些方面的资料中文出版物中已有一些了。

李幼蒸

1985年8月于北京

现代西方学术文库

"文化：中国与世界"编委会编

主　编：甘　阳　　副主编：苏国勋　刘小枫
编　委：（按姓氏笔划为序）
于　晓　王庆节　王　炜　王　焱　方　鸣
甘　阳　纪　宏　刘小枫　刘　东　孙依依
杜小真　苏国勋　李银河　何光沪　余　量
陈平原　陈　来　陈维纲　陈嘉映　林　岗
周国平　赵一凡　赵越胜　胡　平　徐友渔
钱理群　黄子平　郭宏安　曹天宇　阎步克
梁治平

文化：中国与世界系列丛书

目　　录

编译前言……………………………………………………………………Ⅰ
一、　符号学与电影理论　…………………………………………………1
1.　电影符号学中的几个问题(1967)………〔法〕克里斯丁·麦茨　3
2.　电影和符号学：某些联系方面(1972)………〔英〕彼得·沃仑　21
二、　电影语言结构问题……………………………………………………39
3.　电影中的结构与意义(1976)　………〔美〕罗纳得·阿勃拉姆森41
4.　电影代码的分节方式(1967)　…………………〔意〕乌伯托·艾柯55
5.　论电影语言的概念(1971)　…………………〔法〕克里斯丁·麦茨81
三、　电影本文结构分析……………………………………………………93
6.　图腾与电影(1969)　……………………………〔英〕萨姆·罗迪96
7.　约翰·福特的《少年林肯》(1970)……〔法〕《电影手册》编辑部115
8.　风格、语法和电影(1975)　…………………〔美〕比尔·尼柯斯171
四、　电影深层结构研究　…………………………………………………203
9.　古典电影的引导代码(1974)…………………〔美〕丹尼尔·达扬205
10.　历史和话语：两种窥视癖论(1975)……〔法〕克里斯丁·麦茨225
11.　论"历史和话语"(1976)　……〔英〕吉弗里·诺威尔—史密斯233
12.　结构——唯物主义电影的理论和定义(1975)
……………………………………………………〔英〕彼得·吉达尔243
英中名词对照表　…………………………………………………………275
外中人名对照表……………………………………………………………277

一、符号学与电影理论

编者按语

大约从二十年代起，符号学方法已被用于文学研究，但直到六十年代它才被用于电影研究。那么，一门电影符号学是否真能成立呢？答案应是肯定的。首先，由于符号学与语言学的密切关系，电影符号学自然地触及了传统的电影语言研究（马尔丹和在他以前的有关研究）；从理论上说，六十年代电影语言研究已经到了必须加以科学化的时候了。其次，符号学一开始并非是从纯理论角度进入电影研究的（如麦茨），而是在文学与电影"二次合作"（如果"一次合作"是指小说内容分析与电影内容分析在"内容面"上的同质性，那么"二次合作"即指二者在"表达面"上分析方法的类似性）的阶段，从叙事分析层次进入电影研究的。在法国，自五十年代开始，以列维—斯特劳斯和巴尔特为代表的神话和小说的叙事结构分析，逐渐成为法国文学研究的主要方法之一，不久电影研究即受到直接影响。

巴尔特的学生麦茨成为电影符号学的第一位创始人。短短几年内（六十年代中期）以法、意两国为中心出现了积极的电影符号学探讨。不久英国电影理论界也出现了一批法国先锋文艺理论的同情者，但他们企图将法国的新唯理主义与英国经验主义作某种调合。沃伦是英语世界最先把电影符号学与结构主义介绍和应用于英美电影研究中来的研究者之一。沃伦和他的同

事们激发了英美电影研究的纯理论兴趣，其影响并不限于结构主义知识的传播。本章选入的麦茨与沃伦的文章都是有关电影与符号学关系的一般性论述。

麦茨早期的电影理论研究专注于电影叙事分析，他在文中所宣称的索绪尔语言学在电影领域中的实践，其实是将欧洲传统的结构主义语言学（从索绪尔、叶尔姆斯列夫到本维尼斯特等）和结构主义文学分析（从普罗普、列维一斯特劳斯到巴尔特）两个领域中的语言组合段类型学运用于电影研究，由此而产生了他的“电影大组合段分类学”（本书未收入有关文章）。这篇文章探讨了电影研究方法论的基本问题，指出早期电影语言研究与符号学电影语言研究在本质上的区别；并进而指出电影叙事方法是电影艺术的基本内容，由于电影语言不具备天然语言的“结构”，因此只有电影叙事符号学才体现了结构主义语言学在电影中的应用。本文着重介绍了麦茨从叶尔姆斯列夫和巴尔特（无须象沃伦在文章中所说的那样上溯到十九世纪英国的穆勒）借用的直接意义（指）和含蓄意义（指）概念，并将它们分别应用于电影叙事本身及其风格意蕴，从而建立了沿这两个轴心来传达意义的电影叙事意指方式学。

在海峡对岸的沃伦也宣称传统西方美学已经失效，符号学方法似乎可以成为“代用品”。与麦茨相比，沃伦并非纯理论家，对理论的应用比对理论本身更有兴趣。沃伦是将结构分析用于影片本文分析的主要代表人物之一（英国“作者结构主义”的倡导者之一），他并企图用美国皮尔士一莫理斯派的符号学来补充电影理论界主要采用的大陆派符号学理论，从而使自己的电影理论观具有折衷色彩。沃伦在本文中着重讨论的也是电影叙事表现问题，他提出的三种略而不详的补充理论也都与这一问题

有关。沃仑的调合立场主要表现在希望将"样式"（同时性）与"作者"(历时性)统一起来的努力上。电影故事的"语义骨架"与"风格血肉"的关系问题，成为英国电影结构主义的主要探讨目标。沃仑在文中最后提到的世界观与意识形态问题，表明他认识到结构主义方法对作品内容面的处理软弱无力。

1.电影符号学中的几个问题

〔法〕克里斯丁·麦茨

本文的目的是要考察本文作者所面对的一些问题和困难，他想在"电影语言"领域中开始实行索绪尔的一般符号学构想①：即研究在电影信息媒体中使用的主要意指单元的序列形式和功能。符号学仍象索绪尔当初所说的那样处于幼年时期，②但是任何与一种非天然语言的"语言"有关的研究，只要它坚持一种符号学的研究角度而不满足于模糊的"实质"性的研究方法，都会或多或少地有助于对意指作用进行一般研究的这一重要工作。

"电影语言"(Cinematographic language)这个词本身已经提出了电影符号学的整个问题。这个词的正当性或许需要详尽的解释才能得到证明，而且严格说来，只有在对电影信息媒体中的实际符号学机制所作的深入研究取得了相当进展以后才能使用这个词。然而出于方便的考虑，从一开始人们就保持了这个凝固的组合段——"语言"，它在电影理论家和美学家的专门词汇表中逐渐占据了一个位置。甚至从严格的符号学观点来看，我们在目前阶段或许也能对"电影语言"〔不要把它与"电影语言系统(Cinematographic langue)相混，后一概念在我看来是

不能采用的]一词的用法提出某种初步的辩解，这种辩解在符号学研究的目前阶段只能是很一般性的。我希望在本文中，特别是在倒数第 2 页上，对其加以说明。

电影和叙事性

“电影符号学家”面临的第一个选择是：“本文总体”(corpus)是由故事片组成的呢，还是由各种短片、纪录片、科教片或广告片组成的呢？我们可以回答说，这完全取决于你想研究什么。电影有各种各样的“方言”，其中每一种方言都可成为专门研究的主题。这无疑是对的。但尽管如此，至少在研究的最初阶段，各种层次的关注点(或更确切些，一种方法论的迫切性)毕竟都偏向于故事片研究。我们知道，在吕米埃兄弟于 1895 年发明了电影时的这前后几年中，批评家、新闻记者和电影家先驱们在赋予或预言这个新玩意的社会功能时，看法十分不同：它是一种保存手段呢，还是一种制作档案文献的手段呢；它是否是科学研究和数学中的辅助技术，就象植物学或外科学一样呢；它是一种新形式的新闻业呢，还是一种表现公、私感情的工具，这种工具可以延存至亲死者的活生生的形象呢，如此种种，不一而足。在所有这些可能性中，人们从未真地考虑过电影会演变成一种讲故事的机器。当电影技术刚发明时，有种种迹象和现象都暗示了电影的这种发展可能，但它们对这种叙事现象会有多大表现容量并没有提供共同尺度。电影与叙事性的结合是一件大事，这种结合决非注定非如此不可，但也不是完全偶然的。它是一种历史的和社会的事实，一种文明事实(借用社会学家M·毛斯爱用的说法)，这一事实反过来决定着作为一种符号学现实的电影的往后发展。这一现象多多少少与语言学中的现象相

间，——以虽然是有效的、但却是间接的和一般的方式*——“外部的”语言事件（征服、殖民化、语言的变化）影响着习惯用语的“内部的”机能。在电影领域中，一切非叙事的样式（纪录片、科技片等）都成为“边远地区”或者“边界地区”，而小说式的故事片干脆就被叫作“电影”（这种用法是有意义的**），它越来越明显地成为电影表现的康庄大道了。

这种纯粹数量上的和社会的优越性不是我们所考虑的唯一有关的现象。此外还有一种更“内在的”考虑：大多数非叙事性电影与“真正”电影的不同和彼此的区别更多地在于它们的社会目的和内容方面，而较少地在于它们的“语言过程”方面。电影符号学的基本修词手段（蒙太奇、摄影机运动、镜头的景位、音像关系、片段切分和其它大组合段单元），在“大”影片中和“小”影片中整个来说是一样的。谁也不敢说会有一门有关种种非叙事类型电影的独立的符号学，所可能有的至多只是有关这类电影和“常规”电影之间区别点的一些互不连贯的论述而已。研究故事电影，就是更直接地和更迅速地逼近我们问题的中心。

此外，我们还有一种令人鼓舞的历时面上的考虑。我们知道，自从巴拉兹③、A·马尔罗④、E·莫林⑤、J·米特里⑥和其他许多人的研究以来，电影从一开始就不被看成一种特殊的“语言”。在它成为我们熟悉的表达手段以前，它只是一种对活动视觉图景（不管是生活的、剧场的、或甚至是小规模场面调度

---

* 当然除掉专门的词语。

** 象在这类句子中：“短片(short)真糟，但电影(film)真好。”或“今天晚上演什么，一套短片还是一部电影？”等等。——原注（显然这是指西方语言中的习惯用法。——中译注）

的图景，场面调度是经特殊安排而成的，而且归根结蒂仍然是剧场式的）进行机械性纪录、保存和复制的简单手段，简言之，用马尔罗的话说⑦，是一种“复制手段”。其实正是当电影遇到了叙事问题以后，电影才在经历了连续的摸索之后产生了一套特殊的意指方法。电影史家公认，我们所知道的“电影”开始于1910年到1915年期间。象《伊诺克·阿尔登》⑧、《沙皇生活》⑨、《你往何处去?》⑩、《芳多马斯》⑪、《卡比利亚》⑫、《机器人》⑬、《盖梯斯堡的战斗》⑭、尤其是《国家的诞生》⑮这些片子都属于第一批电影，按照我们现在不加限定词地使用这个词时所赋予它的意义上：一定长短的叙事过程，它依据那些应当是电影所特有的方法。结果，这些方法沿着叙事的路线被完善化了。电影语言的先驱者们（梅里埃、鲍特、格里菲斯）几乎不可能关心为其本身之故而进行的“正式”研究；此外（除了偶尔发生的、素朴的和含混不清的一些尝试），他们也对自己影片中象征的、哲学的或人的“信息”不感兴趣。他们关心的是直接意义上的而非含蓄意义上的人，他们首先想去讲故事；直到他们能使摄影复制的连续的、类比式的材料服从于一段叙事话语的分节方式时才会满意。乔治·萨杜尔⑯的确指出过，禀赋素朴的讲故事才能的梅里埃如何被引导去发明二次曝光法⑰，使用蒙片和黑色幕布的多次曝光技术⑱，溶化与淡化手法⑲和摇镜头。⑳让·米特里对这些问题给予了非常准确的综述，研究了最早出现的一些电影语言手段：特写镜头、摇镜头、跟拍镜头、平行蒙太奇和交错或交替蒙太奇。我将把他所得出的结论概述如下：主要的“发明”应归功于以下诸人：法国的梅里埃和普罗米欧，英国的A·史密斯和F·威廉姆森，以及美国的E·鲍特；是格里菲斯明确和稳定了（我们愿意说，编码了）电影叙事中这些不同手法的功能，

因而在某种程度上把它们统一在一种前后一致的"句法"中（请注意，最好用组合段类(Syntagmatic Category)这个词[21]；米特里本人避免用句法这个词[22]）。在1911到1915年期间格里菲斯拍出的一整套电影，都或多或少有意识地作了实验性的探讨，1915年发行的《国家的诞生》似乎是这类研究的顶峰、总结和公开的表现，这些工作尽管不免幼稚，却仍然是系统性的和基本性的。因而，电影是经此一举才成为故事片、并具有了一种语言的某些特征的。

时至今日，所谓的电影手法实际上仍是电影叙事法。在我看来，这就证明了电影符号学研究中叙事电影的优先性，这种优先性当然不应成为一种排它性。

电影符号学中的直接意指与间接意指研究

我刚才回顾的史实导致另一个结论。电影符号学可以既被看作一种关于直接意指(denotation)的符号学，又可以看作一种关于含蓄意指(connotation)的符号学。[23]这两种研究方向都是有意义的，而且显然，当有一天电影符号学研究取得了某些进展并形成了一个知识体系时，它将同时研究直接的和含蓄的两种意指作用。含蓄意指研究使我们更接近于作为艺术的电影观("第七艺术")。我在别处曾较详细地指出过[24]，电影艺术位于和文学艺术同一的符号学"层次"上：真正美学的序列类型和限制因素(在文学中有诗韵、章法和比喻；在电影中有框面安排、影机运动和光的"效果")起着含蓄意指的作用，它们被增附到直接意指的意义上。在文学中，后者表现为纯语言学的意指作用，它在被应用的习语中与作者使用的语词单元联系在一起。在电影中，它由在形象中被复制的图景的或在声带中被复制的声音

的直接(即知觉)意义来表示。至于含蓄意指，它在所有的美学性的语言中都起着重要的作用，*其所指是文学的或电影的“风格”、“样式”(史诗，西部片等)，“象征”(哲学的，人道的，意识形态的等等)，或“诗意气氛”；而其能指是整个直接意指的符号学材料，不论是被意指的还是意指着的。在美国强盗片中，例如，光滑的湖岸石板路蕴酿着一种焦虑和困难的气氛（含蓄意指的所指），被表现的场景(暗弱的灯光，人迹稀少的码头，堆放着柳条筐和高悬着起重机，这些都是直接意指的所指)，拍摄技巧，它独立于照明效果以产生某幅船坞的图画（直接意指的能指)，这一切共同形成了含蓄意指的能指。用不同的照明拍摄的同一场景会产生不同的印象，而用于不同主题(如一个孩子的笑容)的同一技巧也会产生不同印象。电影美学家们经常说，电影的效果不应当是“无缘无故的”，而必须始终“从属于情节”。㉕这是下述意见的另一种说法，含蓄意指的所指，只有当相应的能指使能指与直接意指的所指都起作用时才能成立。

因此，研究作为一种艺术的电影(电影表现性的研究)可按照从语言学中引申出的方法来进行。例如，毫无疑问，电影所应遵循的分析可与(虽然在细节上不同)T·西比奥克用于切里米斯诗歌的分析或㉖S·列文所提出的分析相比较㉗。但是电影符号学家还应充分关心另一个任务。因为，由于其直接意指的方法，电影首先是一种特殊语言。故事世界的概念对于电影符号家来说正象艺术观念一样重要。这个词取自希腊字διηγησις，“叙事”，而且曾特别用于指司法论述中必须履行的部分之一，即

* 美学的语言有助于含蓄意指的丰富化，但含蓄意指也出现于日常语言的各种表现性的表达中，如C·巴里的研究所指出的(《语言与生活》，日内瓦，佩伊奥出版社，1926年)。

复述事实。这个词是由E·苏里奥引入电影研究中来的。[28]它表示影片的被再现的情境(M·杜甫莱那把它与被表现的、真正美学的情境相对比[29])，这就是说一部影片的直接意指的总体：叙事本身。此外也包括在故事中的和被故事所包含的虚构时空，因此还有人物、风景、事件和其它叙事因素，因为它们都被看作是被直接意指的方面。电影如何表示连续性、进程、时间间隙、因果性、相反关系、结论、空间邻近或距离等等？对于电影符号学来说这些都是主要的问题。

我们不应忘记，从符号学观点来看，电影非常不同于静态照片，虽然电影的技术正是从后者取得的。正如罗兰·巴尔特明确指出的[30]，在摄影中被直接意指的意义是完全通过光化学复制的自动过程获得的；直接意义是一种视觉的转义项，它未被编码，而且没有固有的组织。带有某些真正符号学因素的人的干预作用，只影响了含蓄意指层(照明、摄影机角度、"摄影效果"等等)。而且实际上并不存在专门的摄影方法去表示直接意指的所指"房子"，除非去直接显示这所房子。另一方面，在电影中，一门完整的直接意指符号学既有可能也有必要，因为一部影片是由很多幅照片组成的(产生了无数结果的蒙太奇概念)——这些照片大多只给予我们故事叙事所指物的部分景象。在影片中一所"房子"可能是一个楼梯镜头，从外面摄取的一面墙的镜头，一个窗子的特写镜头，一个简短的整个房屋的介绍性镜头，* 等

---

* 即使这幅全景是影片中唯一表现出来的，它也仍然是一个选择的结果。我们知道，现代电影部分地放弃了视象分割和过多运用蒙太奇的作法，转而注意连续性镜头(参照著名的有关"镜头与片段"的争执)。这种条件同样地改变着电影直接意指的符号学，但它决未取消它。简单来说，电影语言正象其它语言一样具有历时面。一个单个"镜头"本身包含了几种因素(例如：通过摄影机运动从一种景象转换到另一种景象，而且无需蒙太奇手法)。

等。因此某种电影的分节(articulation)出现了，在摄影中并无其相应物：正是直接意指本身被构造、被组织和在某种程度上被编码了（被编码但不一定被译码）。虽然欠缺绝对法则，电影的可理解性却有赖于一定数量的支配习惯：一部胡乱凑成的影片是不会被理解的。

现在回到最初的问题上来，“电影语言”首先是一个情节的直接性表现。艺术性效果，甚至当它与电影借以讲述其故事的语义行为不可分时，则构成了另一个意指层次，这个层次从方法论观点看必须“稍后”再出现。

聚合体的与组合段的范畴

电影符号学有将沿着组合轴而非聚合轴发展的危险。不是不存在电影聚合体，在形象链的某一特定点上会出现的单元数量是有限的，因此，在这些情况下，已出现的单元是相对于该聚合体的其它成员取得其意义的。在“两个片段结合”的框架内的“淡化与溶化”的二元性就是其例，* 由使用者(即观众)自发实行的简单的接换法使有可能抽离出相应的所指：随着某一基本过度性连结而来的时空中断(溶化)和直接性的时空中断。但是在多数电影链的位置上可能出现的单元数目是相当不确定的（虽然不是无限的）。无论如何比词素系列更不确定，词素系列由于其不确定性而与语言学中的语法的语素系列相对立。㉛ 因为尽管难于准确列举一个习语的单词，至少有可能表明最大和最小的限度，从而获得近似的大小量级（例如在法文中有词素“lav-”，

---

* 淡化或溶化也可出现于其它场景配置中，特别是在片段的中心。此时其意义就不同了。

却没有词素“patouf” *)，对此J·万得里斯在其《语言》一书中已指出过。在电影中则不然，形象的数量是无限的。应该说是毫无限制的。因为“入影的”(profilmic)景象**本身在数量上无限；照明的准确性质可无限变化，其原因在于光亮度的非离散性。主题与摄影机之间的轴距(它有数量上的改变，即镜头大小)，***、摄影机角度、影片的性质、镜头的焦距长短、摄影机移动的准确轨道(包括静止镜头，它表示“零度”)等等的情况也是一样。以可知觉到的量度去改变这些因素中的一个，就足以获得另一个形象。因此镜头不可相比于字汇中的词，而是类似于(由一个或多个句子组成的)完全的陈述，因为它已是一个基本上自由的组合的结果，一种“言语”的配置。另一方面，字词是一个由代码预制的组合段，象R·米库斯会说的，一个“垂直的”组合段。㉒在这一点上我们应注意，在形象与陈述之间还存在着另一种类似性：二者都是已被实现了的单元，而字词本身则是代码的纯潜在的单元。形象几乎总是陈述的，而陈述是语义行为实现化的主要“形式”之一。㉓因此电影中聚合范畴似乎注定了始终是部分的和片段性的，至少就人们企图在形象层次上抽离它而言是如此。这是由以下事实中自然地推论出的，即在电影语

* 法语词素单元“lav-”相当于英语中的“wash-”，而“patouf”在英语中也不是一个词素。——英译注

** E·苏里奥对此已有说明(见注㉑)。“入影”景象即置于摄影机前的任何东西，或任何将摄影机置于其前以便将其“拍摄”的东西。

*** F·舍瓦苏在其《电影语言》一书中主张(见该书第14页)，“镜头量度”是被编码的。与此不同，我想说，被编码的是技术性词汇(“特写镜头”、“30度角镜头”、“中镜头”等)。镜头的实际量度构成了一种连续性渐变区，从最近到最远的镜头。编码作用在此是出现于元语言学层次的(制片厂行话)，而非出现于语言对象层次上的(即电影语言)。

言中创造性起着比它在天然习语运用中更大的作用，去“说”一种语言就是去使用它，但去“说”电影语言，在某种程度上就是去发明它。日常语言的说话者是一群使用者，电影制作者却是一群创造者。另一方面，电影观众反过来倒成了一群使用者。因此电影符号学必须经常从观众角度而非从电影制作者的角度考虑问题。E·苏里奥在电影观与“电影制作”观之间所作的区别㉞是极有用的概念；电影符号学主要是一种电影的(filmic)研究。在语言学中有大致类似的情况，某些语言学家使说话者与信息相联系，而听话者却以某种方式“再现”着代码㉟，因为他需要理解对他说的是什么，而说话者被假定预先知道他想说的是什么。

但是组合段研究比聚合体研究更处于电影直接意指问题的中心地位。㊱虽然每一形象都是一种自由创造，把这些形象安排进一种可理解的片段中去(剪辑和蒙太奇程序)，提出了电影符号学的核心问题。情况十分矛盾，在构成电影时，那些不断增多的(却非严格离散性的)单元——形象，突然合情合理地接受了一些大组合段结构的制约。虽然一个形象从不会完全相似于另一形象，大多数故事片在它们的主要组合段修词法上却彼此相似。电影叙事性(自从我们再次遇到它以来)由于无数影片中的习惯和重复而稳定了下来，它逐渐演变成多多少少是固定的、但当然不是不变的形式。这些形式代表着一种共时性“状态”(当前电影的共时态)，但是如果它们要改变，则只能通过一种充分的、积极的、易于受到挑战的演变，正象那些在口语中产生动词体与时态分布的历时性演变的形式一样。当我们把索绪尔的思想㊲应用于电影时，可以说叙事电影的大组合段范畴能够改变，但任何个别人都不能一夜之间将其改变。* 观众中间一种智

能上的失误或许是由于对纯个人性的创新自动予以认可之故，而对这种创新，系统却拒绝承认。创造性艺术家的独创性，在这里象在其它场合一样，正在于玩弄代码，或者至少是聪明地使用它，而不是去直接攻击它和违反它，更不是去忽略它。

例子：交替组合段

本文的任务不是要分析大电影组合段的各主要类型。反之，我将只提出一个类型作为例子来说明一下，这就是交替组合段类型）例如，由母亲形象、女儿形象、母亲形象等交替出现的形象）。交替组合段建立于两个或更多个叙事成分交替分配的原则之上。因此形象被分为两个或多个系列，其中每一系列如果连续加以映出就会构成一个正常的片段。交替组合段正是对用连续系列（它也只有潜在的存在）进行组合的否定，即为了建立含蓄意指作用而寻求一种“构造”或一种“效果”。这种组合段类型于1901年明显地出现于英国一部影片《攻击在中国的传教会》（由威廉姆森导演）中，这是一部“重演的新闻片”，当时颇为流行。在影片中人们看到了“拳手”（在义和团期间）包围了一个传教会的形象，交替插入海军陆战队士兵前去迎救的镜头。* *后来这种方法成为比较常用的了。

交替法（alternation）规定着能指的形式，但我们将看到，它并不一定规定所指的形式，这就等于说，在交替组合段中能指与所指之间的关系并不总是类比性的。如果取时间直接意指的所指的性质作为有关的基础，就可区分出三种交替组合段。在

---

* 但是我想以同样的理由补充说，这种组合段的范畴包含着一个聚合体的范畴；因此对于电影中聚合体范畴的可能性，我持较少的怀疑态度。

第一种里（可称其为交替项(alternator)），能指的交替表示所指的平行的交替(类比关系)。例如，两名网球手交替地进入框面，框面中总有其中一人在回击球。在第二种里(可称作交替组合段(alternate syntagma)，能指的交替动作与所指的同时性相应。例如，追者和被追者。每一观众都理解他在看着两套时序系列，在每一时刻二者都是同时性的，而且当看着被追者跑掉时(银幕上能指的位置)，追者却继续在追赶(故事世界中能指的位置)。因此符号学的联接词——交替同时性——不再是类比性的了。但它也并不因此而成为“任意的”，它仍然是理据性的（记住，类比是理据性诸形式之一)，而且观众对这种组合段的理解是相对“自然的”。这种理据性必须用电影知觉自发心理机制来说明。安娜·苏里奥[29]指出，“追与被追”类型的片段即使先前未展现过也容易为观众理解(只要交替的节奏不要太慢)，因为他“自发地插入了”影片呈现的视觉材料。他猜测到，当他看着用形象表现的系列2时，系列1继续在情节中展现着。第三种可以称作平行组合段(parallel syntagma)，两个事件系列通过蒙太奇混合在一起，而在所指(故事世界)层次上并无任何相关的时间关系，至少对直接意指而言是如此。电影理论家们有时用“中性时间关系”[30]这类词组来指这种组合段。例如，夜间阴沉的都市街景，交替穿插着阳光明媚的田园风景。这时并未表明两个场景是否是同时性的(如果不是，哪个在前，哪个在后)。这只是通过蒙太奇把两个主题联系起来以产生“象征的”效果的问题(穷与富，生与死，反动与革命等等)，而无需二者在时间中的确切位置作为相关因素。似乎被直接意指的关系，屈从于含

** “交替”在此意指同时性。因此它属于交替组合段，我将对这个词加以说明。

蓄意指的丰富的、多重的意义了，而后者既取决于语境也取决于所指的实体。

以上三种交替组合段构成了一个小系统，其内在的结构令人多少想起本维尼斯特设想的语法人称的结构。④第一种相互关系（相关的时间性直接意指的出现与不出现）使我们能将平行蒙太奇（不出现）与交替的和交替项的蒙太奇（出现）加以区分。在后一类中，另一种相互关系（时间性直接意指的所指的性质）又将交替蒙太奇（所指等于同时性）和交替项蒙太奇（所指等于交替性）加以区分。•

其它问题

这些简短的看法为电影直接意指的组合段研究可能是什么

• 我保留了这一段，因为它提供了接换测定在电影作品领域中可能是什么的一个简明例子。但是本段中提出的事实结论不再与我目前对这一问题的研究相符。首先，各种影片片段的研究表明，"交替项"并不能始终以任何真正试探性的区别与"交替的"组合段区分开来（或者，在稀有的情况下，与平行组合段区分开来）。在网球手一例中也可以认为，两位球手都应既连续地又同时地卷入比赛活动（例如，交替组合段）。因此（而且，虽然在某些情况中，交替组合段比在其它情况中更明确地象是与我此处所说的"交替项"近似的一种变体）我没有把交替项保留作一种不同的类型或亚型。因此在有些情况中，银幕上的形象交替，对应着本文中未曾提到的时间关系；例如，有这样的"交替组合段"，它把一个"现在的"系列与一个"过去的"系列交织起来（一种交替性的闪回），因此在这种组合段中两个系列的关系既不能以同时性规定又不能以"中性时间关系"这个词规定。人们同时也将注意到，"交替组合段"的概念与"多次性组合段"（frequentative syntagma）之间有一种不明显的相符性。然而归根结蒂，我把作为一般分类范畴的"交替项"加以放弃，与其说是因为我刚才指出的缺点（对此，有种种纠正方法可将其消除），不如说因为在本书第五章中我对影片序列主要类型表进行了全面的重新表述。分开来看，本节的分析仍然有部分的正确性。

提供了例证。在电影符号学和语言学本身之间存在着重要的区别。我只综述其中主要几点，对在其它场合谈过的则不再重复[41]：电影绝不包含第二分节层的纯区分性单元；它的一切单元，甚至象“溶化”和“划除”这类最简单的单元，都是直接有意义的（此外，我已指出过，它们只以被实现了的状态出现）。因此，接换测定法和其它电影符号学运用的手法都影响着大意指单元。电影语言的“法则”要求在一个叙事内的陈述，而不要求在一个陈述内的语素，同时更不需要在一个语素内的音素。

与很多默片理论家宣布和提出的主张（“电影语言”、“视觉世界语”）相反，电影肯定不是一种语言系统（langue）。然而，它可被看作一种语言，只要它在与天然语言习语序列不同的序列内安排意指元素；而且只要不在现实本身（它并不讲故事）的知觉结构内去追索这些元素。[42] 电影手法把可能只是一个现实的视觉代替物的东西变成了话语。电影和电影摄影术在其历时性的成熟过程中，从一种纯类比性、连续性活动照象的意指活动中逐渐形成了某些真正符号学的成分，这些成分在简单视觉复制的有待探讨的领域中仍然是零零碎碎的。*

“镜头”（它已经是一个复合的单元，本身也应当加以研究）目前仍是一个必不可少的参照词语，在某种程度上正象“词”这个字在语言学研究的某一时期中的地位一样。把镜头比作叶尔姆斯列夫说的法素（taxeme）[43] 可能多少有些冒险，但可以认为它构成了最大的最小切分成分（minimum segment，取自A·马

* 但在此我应补充说，类比和机械复制产生的意指作用（虽然它们并不属于作为特殊系统的电影语言）的确导致一些属于其它系统的结构和成分的出现，这些其它系统也是文化性的，也有意义，而且也多多少少地被组织入（作为一个整体的）电影中。

丁内语言学[41]），因为至少可以说，一个镜头是摄制影片时所需要的。同样的，一个语言陈述必须由至少一个音素组成。从一个片段中抽离若干个镜头或许仍然是在对该片段进行一种分解，而从一个镜头中取消几个画面就是消除了该镜头。如果镜头不是电影意指作用的最小单元（因为单个镜头可能传达几个信息成分），它至少是电影链的最小单元。*

然而我们不能由此断言，每一最小电影切分成分都是一个镜头。在镜头之外还有其它最小切分成分，如各种光学方法（各种溶化法、划除法等），它们可被看作视觉的但非照相的成分。虽然形象以现实对象作为所指物，并不表示任何东西的光学方法却以形象作为所指物（那些在组合段中的邻近者）。这些方法与影片实际摄影活动的关系，多少象是语素对词素的关系；它们都依赖于语境，具有两种功能：作为"特技"手段（这时，它们成为影响相互邻近的诸形象的符号学标记）的功能，或作为"标点符号"的功能。"电影标点符号"一词的使用已得到公认，但我们不应因此忘记，光学方法分离着复合的大陈述段，因而对应着文学叙事（例如，连带其篇页、段落等）的连结法，而实际的标点符号（即印刷中的标点符号）则区分着句子（句号、惊叹号、问号、分号）和子句（逗号、分号、破折号），甚至可能是"字根"，带有或不带有特征标记（在两个"词"间的连字符或破折号等等）。

结　论

因此只有十分谨慎才能把语言学概念应用于电影符号学。

* 同样，音素不是最小区分性单元，因为后者是"特征"，但它是言语片段的最小成分，一种限界，在它以下一种连续性的级次让位于一种同时性的级次了。

另一方面，语言学方法（接换测定法、分解法、所指与能指间的严格区分、实质和形式间的严格区分、相关性与非相关性间的严格区分等等），为电影符号学提供了经常的和宝贵的帮助，使其建立起自己的分析单元来，虽然这些单元还只是近似的，却会逐渐地（希望通过许多学者的努力之后）被加以精确化。

注 释

① 索绪尔：《普通语言学教程》，英文版，1959年，第16页。

② E·布伊森斯：《语言和话语》，法文版，1943年，第5页。

③ 巴拉兹：《电影理论》，英文版，1952年。特别是第三章"一种新的形式语言"，第30—32页；第六章"创造性的摄影机"，第46—51页。

④ A·马尔罗："电影心理学研究"，载《激情》，法文版，第2卷第8期，1940年（1946年曾单独刊印）。本文成为《艺术心理学》丛书中《想象的博物馆》中的"电影"一章。同时收于M·L·莱尔比尔的文选《电影的智慧》巴黎，1945年）一书中，第372—384页。本段谈到的内容载于该书第375—376页。

⑤ E·莫林：《电影或想象的人》，整个第三章"电影术的改变"，第55—90页。

⑥ J·米特里：《电影美学和心理学》，卷1，特别是第157—165页（第30节，第149—165页"镜头与角度"。）

⑦ 马尔罗："电影心理学研究"。

⑧ D·W·格里菲斯，美国，1911。

⑨ 查尔蒂宁，俄国，1911。

⑩ E·古佐尼，意大利，1912。

⑪ L·费伊亚德，法国，1913。

⑫ G·帕斯特隆，意大利，1914。

⑬ H·加林，德国，1914。

⑭ T·引思，美国，1914。

⑮ 格里菲斯，美国，1915。

⑯ G·萨杜尔："梅里埃和电影语言的首次改进"，载《国际电影学杂志》，第1期，1947年，第23—30页。

⑰ 1898年，在其影片《可恶的匪徒》、《艺术家的梦》和《画家的画室》中。

⑱ 也在1898年，在影片《四个捣乱鬼》、《魔鬼分身》中。

⑲ 也在1898年。

⑳ 1899年，在《塞纳鸟瞰》一片中。

㉑ 米特里：《电影美学和心理学》，第1卷，第157—165页和第269—279页。

㉒ 参见索绪尔：《教程》，第137页。"并非一切组合段类的内容都属于句法学，但一切句法学的内容都属于组合段类"。

㉓ 按叶尔姆斯列夫的意思，参见《语言理论导论》中最后部分。

㉔ 在该书第三章"电影、语言还是语言系统？"中。

㉕ 例如，参见R·安海姆：《电影作为艺术》，第73—74页；米特里：《电影美学和心理学》，卷1，第337—346页；M·马尔丹：《电影语言》，第7章（第86—99页，"隐喻和象征"）等。都是关于此处应提到的"纯电影"的争论。

㉖ T·西比奥克："本文的解码：一首切里米斯十四行诗中的层次和方面"，载于《风格和语言》，第221—235页。

㉗ S·列文：《诗的语言结构》，海牙，冒顿公司，1962。

㉘ 《电影世界》，巴黎，1953年，由E·苏里奥主编的集体著作。关于diegesis概念，见序言第7页。并参见该作者的"电影世界的结构和电影学的词汇"，载《国际电影学评论》，第7—8号，第231—240页。

㉙ M·杜甫莱那：《美感经验的现象学》，第1卷，第240页以下。

㉚ R·巴尔特："形象修词学"，载《通信》，第4期，1964年，第40—51页。所论引文在第46页。

㉛ A·马丁内：《普通语言学原理》，第4.19节，第110—111页。"词素和语素：修饰词"。同时参见L·普里托：《新词的原理》，1964年，第5.12节，第125—127页"语法的对立与词的对立"。

㉜ R·米库斯：《Lingua》，1953年，第430—470页，第18节。

㉝ 参见E·布伊森斯：《语言和话语》中"意素行为和意素间的区别"（第22—30页）和"话语的形式与实质"（第74—82页）。

㉞ E·苏里奥："电影世界的主要特征"，载《电影世界》，第11—31页，引用文见第30—31页。

㉟ 索绪尔总是把语言能指定义为"音像"，而非一种肌肉的或发声学

的形象。因此它是一个有关听而非有关说的事实(参见《教程》,第13页和第66页)。同样的看法可在索绪尔此书的编者C·巴里和A·赛谢哈伊为该书作的注释(第66页)中看到。而在巴里的《语言和生活》中更有详述。正是由于听者的缘故,个别的语言创造才能成为习语。

㊱ 在《电影的美学和心理学》第2卷中,米特里发展了这一思想,认为我们称作电影"隐喻"的东西基本上是一种换喻(参见该书第447页)。附带说一下,我并不完全赞同这一分析;参见"电影理论的实际问题"(未收于《电影语言》一书中),载《美学评论》第20卷第2、3部分,1967年4月、9月。专门论述电影的问题载该刊第180—221页;本段讨论的问题参见第213—217页。

㊲ 索绪尔:《教程》第一部分第二章"语言记号的不变性和可变性",第71—78页。

㊳ A·苏里奥:"电影的连续与同时",载《电影世界》,第59—73页。有关问题见第68页。

㊴ 例如见安海姆:《电影作为艺术》,第96页,或马尔丹:《电影语言》,第148—149页,"平行蒙太奇的定义"。

㊵ E·本维尼斯特:"动词中人称关系结构",载《巴黎语言学会通报》,第XLIII期,1946年,第1—12页。重印于《普通语言学问题》第225—236页。"人称相互关系"概念区分了第三人称(它实际上是非人)和第一、第二人称,后二者共同组成了第一相互关联的有标项,在第一相互关联之内,"主体性相互关联"(第二相互关联)区分了第一人称(有标的)和第二人称(无标的)。

㊶ 一方面在本书第3章和第5章中;另一方面在许多未收于此书的文章内:"电影研究的一个阶段"(米特里《电影的美学和心理学》第一卷书评),载《批评》,第214期,1965年3月,第227—248页。与讨论有关的部分见第228—234页。"电影理论的实际问题"(见注36)第213—221页。

㊷ 见A·拉费伊:《电影逻辑》,特别是第三章第51—90页。

㊸ "语言分层",载《词》第10卷,第163—188页。重印于《语言学文集》,第36—68页。关于法系概念见57页和65页。

㊹ 马丁内:《普通语言学原理》,第3.12节"相关特征",第62—64页。

2. 电影和符号学：某些联系方面

〔美〕彼得·沃仑

〔原编者按语〕

在这篇文章里，沃仑提出了不少联系方面，实际上比沃仑或其他任何人迄今所曾研究过的更多。这件事本身就表明，电影和记号系统的形式研究——符号学之间的关系仍然很须要加以探索。沃仑也检讨了巴赞和爱森斯坦的电影理论，所持的立场比汉得森在《电影理论的两种类型》中的立场更偏于历史性和美学性，而较少偏于形式化和理论性；他把法国首屈一指的电影符号学家C·麦茨看作是坚决攻击爱森斯坦权且充用的、虚弱的电影理论的新巴赞式浪漫主义者。沃仑这样说："对于巴尔和麦茨两人来说，* 罗西里尼就象一位营养粉面包的导演，而爱森斯坦则象是漂白的白面包。"这种立场使沃仑在电影中把符号学作了有限的应用，主要是在肖象学(iconography)(麦茨对此未曾研究)和叙事技法(narrative technique)（麦茨在此创立了他的"大组合段"学说）领域里。**作为一种矫正，沃仑最后提出

---

* 他指的是C·巴尔的文章"立体声宽银幕，以前和以后"，载《电影季刊》，第16卷，第4期。也应该注意，他对麦茨的评价是以麦茨早期论著为准的。《语言和电影》一书(海牙，默顿出版社，1974年)中的内容表明，他的看法已部分地离开了沃伦所批评的那种浪漫主义。

** 麦茨将好莱坞式古典故事片中的各种片段分为八类，它们组成了他的组合段系统。参见S·黑思的文章"电影·语境·本文"，载《银幕》，第14卷，第1—2期，其中包括对麦茨符号学中这一概念以及其它重要概念的有用论述。包括从方法论角度对麦茨进行全面批评的另一篇论述为B·汉得森的文章"麦茨：论文集第一卷和电影理论"，载《电影季刊》，第28卷，第3期(1975年春季号)。

"符号学的另外三个入口",接着他推测了这些建议对作家批评所具有的意义。这个推测的一个结果可以在本书也选入的沃仑自己对作家理论的结构式的解释中看到。我们也应注意，他于本文中对盎格鲁·撒克逊国家符号学的彻底排斥态度，在他的《电影中的记号和意义》一书的有关符号学一章里已予修正，在这一章中他对查理·皮尔士的著作给予了相当的注意。

由于符号学的进步，我们是否有可能使电影的理论研究和电影美学及符号学的理论联系起来呢?我们需要问这个问题,因为传统美学已证明不能与二十世纪艺术相适应了。它没有进入现代时期。

1、符号学这门科学首先由斐迪南·德·索绪尔在日内瓦大学授课时提出。索绪尔认为,语言学已是一门高度发展的学科,它最终将被看成是符号学(即关于记号的一般科学)的一个特殊分支。符号学(semiology)稍后在美国以semiotic这个名称为莫理斯所探讨,他使符号学沿着卡尔纳普逻辑学和行为主义心理学的方向发展;我们对这种英美形式的符号学不再感兴趣。

大多数发展索绪尔符号学思想的努力都集中于各种"微语言"上,如公路规则,船只的信号体系，扇语等等。然而,这类语言显然都是非常有局限性的，它们大多须依赖于天然语言本身才能存在。巴尔特曾研究了时装语言,结果得出了这样的结论,只有在极少数情况下非天然语言才能无须字词的辅助性支持而存在。稍微作些研究似乎就可证明这一点。甚至象音乐和绘画这类高度发展的和理智化了的系统往往也要依赖于字词，特别对那些通俗化的作品而言,如歌曲、卡通故事等。电影当然是另一个例子。

然而只是在最近，在符号学和电影研究之间才有了接触，尽管一种广泛的看法认为，从某种意义上说，电影是一种语言，或者至少可以说有一种语法。通常的想法是，镜头（或备用镜头，虽然这个词会引起问题）具有字符性，在某种意义上它类似于一个词，而且用剪辑法对诸镜头进行连接就是一种句法。这种看法在电影理论书上和在教学界特别流行，或许是由于它有助于导致"过分简单化"，这种效果在教育学上显然很有吸引力。

2、电影语言观的主要根源是爱森斯坦，而且他的理论当然由于其作为一名导演的名气而增添了份量。然而若干年后，批评的钟摆又肯定地摆向了相反方向。爱森斯坦主要的理论对手是安德列·巴赞，后者的思想由于他对《电影手册》期刊给与的影响而广为人知。一般来说，巴赞电影观中的英雄是茂脑、雷诺阿、维勒斯和罗西里尼。他热情地称赞他们使用长镜头、移动摄影、景深镜头、自然光和天然场景等等。他论证的要点是，电影应反映现实世界的连续性与齐一性；蒙太奇是导演肆意施加的、带破坏性的干预。巴赞对导演的不信任也导致他接近一种与作者论派的主要《电影手册》路线相对立的电影运动与样式理论。稍后我将再谈这个问题。

近年来对巴赞思想有两种突出的重新总结和改进：巴尔在《电影季刊》中论立体声宽银幕电影的文章（1963年夏季号）和麦茨在《通讯》(1964年第4期)上的文章"电影：语言系统还是语言活动?"巴尔的文章对语言学或符号学没有任何兴趣，所以在这里我将专谈麦茨，虽然我还会再谈一些巴尔的论点，特别是他对爱森斯坦"参与论"的随意批评和他的现象与本质关系论。

麦茨的文章对语言学有一种特殊的兴趣，因为他受过语言学训练，而且似乎是巴尔特的学生。他对语言学和符号学的理

论和发展十分熟悉，但是尽管有这种背景，他似乎是巴赞的倾向实在论和反语言中心论学派的赞成者。在很多方面他甚至比巴赞走得更远，而且在他带给电影的主要语言学工具背后可以瞥见一种十分传统的浪漫主义美学。实际上这使他对结构主义语言学本身间接地提出了一种浪漫主义的批评。

3、从麦茨的研究中我们可以很清楚地看到，语言、象征表达、肖似性表达等等与电影的关系的问题，基本上是与现实主义问题正相反的。这就是说，电影通过复制现实的一个印记（用巴赞的话来说）和世界的自然表现物的印记（如一幅维罗尼卡的耶稣像画或一幅死者面像）来进行传达时，可达到什么样的程度呢？或者说，电影通过将现实和自然性的表达转换为多少是任意性的和非类比性的系统，然后不只是想象地，而且在某种意义上是象征地将其再构造，这样去传达和歪曲（或改变）现实和自然性表达时，可达到什么程度呢？

实际上，麦茨回答说，电影可以提高自然化的表现性，并可以（甚至几乎必须）将其"书写"入一个虚构的"故事"中去，它似乎使自然表现性改变了基调。麦茨的观点可用下表加以说明。

	自然的	文化的
电影	直接意指的形象，具有一个自然形成的第一表现层	含蓄意指图式，它使形象具有一个第二表现层（例如在《墨西哥万岁》一片中的头像三角构图），后者可成为直接意指的和非表现性的（例如格里菲斯的交替切入法，最初它是表现性的，后来成为一种惯习性代码的部分）
文学		直接意指的字词，非表现性的"部落语言"，后者由于含蓄意指的图式而具有表现性。

我们可以看到，麦茨的方法具有很多有趣的、令人意想不到

的特征。首先，他强调了"含蓄意指"和"直接意指"概念，它们最初来自约翰·穆勒，但我想是通过叶尔姆斯列夫和巴尔特而为麦茨所知。当然，对穆勒来说，它们代表了浪漫主义美学长期发展的最终结果；我们可以在其背后看到柯勒律治在"想象"和"幻想"之间所作的区别，以及十八世纪德国浪漫主义的一般观点。(当然，从穆勒再往后，我们看到有I·A·理查兹，以及非常有意思的是，又看到了查尔斯·巴尔)。同样有趣的是可以注意，麦茨企图怎样通过把导演进行合成表现的创造性与世界的自然表现性相混合的办法，来调合传统上对立的艺术表现论和艺术模仿论。(在反对实用派、意动关系派和修词派的艺术理论方面，巴尔紧随穆勒之后。穆勒主张，当个人的语言表达"也沾染了一种目的、一种给他人以印象的愿望时，它就不再是诗歌而成为雄辩术了"。巴尔对宣传家爱森斯坦的反对也出于同一看法。实际上，巴尔进而把爱森斯坦的蒙太奇运用与广告片相比较，并使语言理论与艺术理论直接联系起来)。

其次，麦茨否认在电影中可能作出"诗"与"散文"之间的任何区别。他竟至于说，"一部费里尼的影片由于其天才构思和艺术目的而区别于一部为教新兵结绳结所拍制的美国海军片，二者的区别并非由于前者的符号学机制中内含了什么更重要的东西"。这使他与意大利导演帕索里尼发生了公开冲突，帕索里尼最近主张一种电影诗学的理论，他也受到结构主义语言学的深远影响。麦茨的看法是其如下信念的必然结果：他认为，一切视觉形象，甚至单绳结和绳子的缩结的形象都具有表现性（虽然他没有说他是否指相同的表现性），而字词却无表现性，除非把字词按特殊方式加以安排。实际上，麦茨在一处脚注中承认了困难性，他引证了巴里对民间语言、俚语等的自发表现性的分析

(实际上这是穆卡洛夫斯基美学理论的基础)，并把表现性与非表现性之间的鸿沟从散文和诗之间推移到代码与信息之间了。

麦茨进而论证，由于电影是，按他的话说，“自发地含蓄意指的”，即永远是彻头彻尾地含蓄意指的，因此它从一开始就是艺术，而且如果说它是一种被编码的语言的话，这只是后来的事。当然在这个问题上，我们正好又回到了十八世纪浪漫主义最初的讨论，当时的卢梭和维柯，按凡杜里的话说，都赋予艺术一种知性之光。其后这种观点又为德国思想家们广泛地加以通俗化，这样，狂飙时代的意识形态家哈曼曾说过，诗歌与散文之间的关系，有如物物交换与商业之间的关系。这样，麦茨在描述最初的电影艺术时就又从原始社会中的艺术回到了浪漫主义语言发展论。于是他进而说明，现在只不过表示两个不同地点的同时性的交替切入法，最早引入时只是作为引起惊奇的一种含蓄意指的手法，如著名的格里菲斯“紧急援救”手法。同样不足为奇的是，他要对纪录片发起猛攻，尽管他喜欢自然的现实，理由是纪录片庸俗地企图用直接意指的方式来表现世界，而不是利用它在虚构的环境里去激发情绪。我们将看到，麦茨的确只想在种种叙事手段中去寻找电影语法的根源。

按照上述观点，十分明显，麦茨对爱森斯坦是反感的，后者以作为一名知识分子而自傲，并曾怀有把马克思《资本论》拍成电影的野心，而且他总是把情绪与震惊联系在一起，实际上拒绝相信内在的激情和狂喜，他必须真地看到群众欣喜欲狂或惊恐万状的表现；因此在爱森斯坦的舞台剧中“愤怒是通过翻跟头来表现的，狂喜是通过拿大顶来表现的，激情悬在‘死亡的枪杆’上”，因此感情与杂耍混合在一起了。爱森斯坦根据梅耶荷德的理论相信，日常的现实远不足以使陷入冷漠和意识形态中的观

众震动和改变：艺术为实现其辩诘的功能必须进行夸张和图式化表现。在这个问题上，很奇怪，我们又遇到了完全不同的浪漫主义传统，这就是崇高与滑稽的混合论和"艺术喜剧"与漫画式艺术的混合论。当然，这种滑稽的因素与古希腊朗吉努斯的崇高概念联系了起来，特别是在莎士比亚剧作中，在格里克一类浪漫主义作家的莎士比亚研究中。

但是，麦茨最感到讨厌的正是爱森斯坦的理智化、图式化的这一面。他把爱森斯坦的方法描述为麦加诺装配玩具或电动车设计图的方法：首先，现实被分解为功能等同的诸单元，然后这些单元被重新组成一个新的、失去生机的整体：一个产品，但不是诗作的或有机过程的产品，而是技术的产品。麦茨和巴尔使用了完全相同的替代形象来描述这个过程。因此，巴尔说："普多甫金（巴尔并未充分注意区别普多甫金和爱森斯坦）令人想起这样一位面包师，他先抽出面粉的营养成分再予加工，最后把某些"极好的东西"放回去：最终产品可能是可食用的，但绝不是做面包的唯一方式，而且人们可以批评它是人工合成的并多此一举。当然我们可以引申这个饮食的类比说，传统美学提出的经验基本上是易于消化的。这两个名称在日常用法中都有直接的意义，而经过引申后也有贬意色彩的比喻意义；同样的相互关系在这里也正确。"麦茨则说："假肢与腿的关系和控制论信息与人语的关系一样。而且为什么不说（为了使调门轻松些和引用一个与麦加诺装配玩具不同的例子）奶粉和尼斯咖啡，以及各种各样的机器玩意呢？"

因此对巴尔和麦茨两个人说，罗西里尼就成了一位"全麦面包的"导演，而爱森斯坦则被比喻作"漂白面包"的导演。而且，麦茨在咬了喂养过他的那只手以后，把他对爱森斯坦的谴责推

广到电影之外，甚至包括了结构主义本身的大师们，特别是列维一斯特劳斯。在生机论的大旗下，后者被责备为偏爱理智模式而轻忽现实本身。因此，巴尔特的"结构人"被看作是带假肢的机器人，并说着计算机化的二元信息语言，而当他拍电影时就拍《斗争》、《十月》这类片子，这样他就肯定是一个怪物了。

作为一名在法国而不是在旧金山发表作品的人来说，麦茨比巴尔更谨慎，他并未使自己对爱森斯坦的"操纵性心智"的谴责与其政治观点直接联系起来。(巴尔发展了一种自由选择和判断的意识形态，它可自然地从现象引向本质，他谈到普莱敏格尔运用立体声宽银幕的方式，令人想起巴赞对维勒尔使用景深镜头的评论："威廉·维勒尔的景深镜头企图成为自由的和民主的，就象美国观众和电影主人公的思想意识一样！"有趣的是，巴尔在一篇N·弗鲁赫特向十几岁的无知孩子讲解如何欣赏电影的文章中找到了对其自由民主意识形态的支持……，这些孩子的视觉敏锐性还未曾由于熟悉了思想和概念而萎缩掉！)麦茨尽其所能地(而且我们已看到他受生机论和浪漫主义影响的程度有多么深)企图使其论证象是有关更复杂的符号学问题学术讨论的一个部分似的。他责备爱森斯坦不满足于事物的自然意义(它是"连续的、完整的、无专门意义的：正象孩子脸上浮现的欢笑")，因此才企图探讨形象中的特殊意义，并陷入了他的错误的语言主义。

实际上，麦茨犯了他攻击爱森斯坦和其他人所犯有的那种过分简单化的错误。他顺便提到了那种蕴孕了爱森斯坦成长和他的研究工作的精神气氛，促使人们注意爱森斯坦受到过的工程训练和他与俄国构成主义的联系，但他也就到此为止了。在某种意义上讲，这是可以理解的。至今仍然很难充分设想二十年

代俄国那种精神气氛。人们想知道更多的有关梅耶荷德、弗雷格尔、特雷梯亚可夫等人戏剧工作与思想、以及有关俄国形式主义的电影论述。这些情况会特别引人入胜，因为它们可提供语言研究和显然与爱森斯坦有关的电影这二者之间的联系。我们知道，史克洛夫斯基写过剧本和论文学与电影的书，爱亨包姆编辑过关于电影诗学的文选，泰恩亚诺夫为FEX先锋派戏剧团体写过几个脚本，布里克为普多甫金的《亚洲风暴》写过脚本，而且为《左翼作家评论》写过为维尔托夫的电影眼睛派辩护的理论文章。但很遗憾，这些材料中只有极少一些被翻译出来。可是，关于爱森斯坦和他与其环境（和布尔什维克革命）之间的关系，还有比麦茨所谈过的更多的东西可加以探讨。

应当为爱森斯坦简单说几句话，他的世界观和艺术观都与巴尔或麦茨的十分不同。他并不相信现象世界会向一般观众显示其意义，现象世界只会满足观众的偏见和意识形态，这种看法与阿尔杜塞所说的相同："当我们谈意识形态时必须明白，意识形态渗入了人的一切活动，它与人类生存中的'现实体验'意思相同。"爱森斯坦相信，观众应当在情绪上受到震动和激发，以参与对世界的一种新的图式化说明，这是他想去了解电影的意志和一种辩证过程所要求的，以便能向其显露对内在于而又超越于现象的世界的理解：一种神秘的意义。它仍然只是一种图式化说明，但可望被未来的思想和经验所填充。在很多方面爱森斯坦的方法类似于布莱希特的方法。而且由于他象列维—斯特劳斯一样，是通过马克思和弗洛伊德而获得自己的基本理论的，麦茨把他与后两个人联系在一起是正确的。但我们必须十分清楚，重要的问题并不在于某种纯符号学的错误，而在于极其不同的世界观之间的冲突。当然，偏爱爱森斯坦并不等于说，（例

如）罗西里尼的影片是无价值的，而是应当从不同角度来看待它们；它们都是自己时代最杰出的产物，但也可以从风格学和意识形态角度来对他们进行估价，而且他们并未被任何符号学的科学法则加以绝对地认可。对普莱敏格来说，道理也是一样。

另一方面，麦茨在批评爱森斯坦的语言主义时是完全正确的。我们应当发展一种比《电影形式》和《电影意义》中阐述的理论灵活得多的电影语言观。然而，正如麦茨使我们了解的，这两本书中的很多内容将必须并入未来的某种理论中去。于是，如"颜色和意义"这一章，对于任何关心符号学发展的人来说，都是必不可缺的。在这一章中爱森斯坦断言："在艺术中起决定作用的并不是一些绝对关系，而是那些在由个别艺术品规定的形象系统内的任意性关系。问题的解决不取决于并将永远不会取决于某份固定的颜色象征表列，情绪的可理解性和颜色功能将产生自确立作品色彩形象的自然秩序。"这一见解既与索绪尔对记号任意（非类比）性的主张一致，也与现代电影批评中、主要是在"电影"中的发展一致，这一发展曾为西尔克、米尼里、雷伊或戈达尔一类导演的色彩运用所推动。

最后，麦茨只能看到电影符号学研究的两个可能的领域，因为符号学包含着一种抽象的直接意指成分，而不只包含对事物的自然意义的复制。一个是肖像学（iconography）领域，在此麦茨引述了留皮鲁特对分别穿着白色和黑色衬衣的好牧童与坏牧童之间的区别所作的论述，并评论道，这种肖像学十分片面并只具有临时性。顺便一提，有关这一专题的世界最杰出的学者帕诺夫斯基曾断言，他所引证的一些例子（坏人的黑胡须和手杖，由一块方格桌布表示的贫穷而诚实的环境，新婚者的早餐咖啡）将由于有声片的出现而注定会绝迹。虽然这首挽歌可能弹出

得过早，因为这类象征似乎很有生命力，至少在样式影片中如此，然而很明显，无论在那里肖像学式的设计都不再象文艺复兴时期那末突出了。

其次，麦茨评述了各种通常的剪切法，如闪回、镜头—逆镜头等，他说，现在这些手法已具有句法的和规范性的价值了。他正确地强调说，这些手法并不是套式，而只是句法的（或准确些说，组合段的）特征，正象福楼拜使用未完成式时并非在使用一种套式表达，而是在使用一种惯习的（基本的和永恒的，对一切意图和目的来说均适合的）语言特征一样。他也评论道，这类句法特征并非绝对必需的，并引希区柯克的《绳子》一片为证（我认为华霍尔的《睡眠》一片甚至更合适）。然而，在发现这些句法特征时，麦茨遇到了一些问题，虽然他强调这些特征是次要的，局部性的，而不是主要的和全面的，但它们有时却使他不舒服地接近了传统的、爱森斯坦的电影语言观。于是他被迫承认雷乃倾向于技术而非有机过程，而戈达尔的往往是新爱森斯坦式的蒙太奇，被看作是在“非叙事隐喻”这种多少有些玄妙的名称下的一种句法特征。因而，电影本身特性的实际变化（而且麦茨承认，去掉了雷乃、戈达尔等人，在某种意义上也就是去掉了现代电影）开始迫使他离开他的主张一种双极发展观的绝对主义。另一方面，他称赞这样的事实，吕米埃尔倾向完全击败了梅里埃倾向，并使后者只成为一种次要样式；甚至这一看法也可能表明过于武断了。而且无论如何，即使梅里埃倾向现在只是散见于哈默公司影片、闹剧片、科幻片中的一些零零碎碎的因素，我们不能完全拒绝这样一种传统，这一传统也必定包括了阿瑟·弗里德的音乐歌舞片，特别是多南和凯利这对搭挡表演的杰作。

实际上，麦茨对自己作了过多的限制，他拒绝考虑叙事技巧

以外的几乎任何一类影片中的语言特征。在这一领域中试图更完善地发展普罗普的方法当然可能表明是更富成效的，麦茨谈到了这一方法，稍后我将再讨论它，这一方法涉及在短语或片段层级上从大组成成分到较小成分的各个表达单位。然而在推进这一思路之前，我想提出麦茨忽略掉的三个可能的符号学的入口。这只是一些互无联系的建议，在目前阶段我并不认为可以在它们之间找到任何联系。它们可能显得有些折衷主义味道，因为各自来自这样一些不同的来源，如V·马提休思的功能句理论，B·伯恩斯坦的语言社会学和J·维尔特卢斯基的戏剧研究。

4、马提休思是一位捷克语言学家，最初学习英语，早年失明后即专攻捷克语，并发展了一系列两种语言比较的理论。他的新理论中包括将语句分为两个组成成分的功能分析法，即主位(themes)和述位(rhemes)。主位大致相当于句中传达已知信息的部分。述位是句中传达新信息的部分。马提休思的研究指出了英语与捷语句法结构与其主位一述位结构相互配合的不同方式。显然，这种分析可十分有用地用于影片片段的分析，以研究情境确立、悬疑、惊异等效果的问题。例如，希区柯克提出了一种有趣的矛盾：一方面他永远坚持场面环境应进入行为，这样就使述位主位化了，如若不然，述位就会被摈弃而不能提供任何有效的信息。另一方面，他的麦克古芬理论又使情节结构成为一个述位的中心，这个述位是特意地不被主位化的，这种手法令人想起列维一斯特劳斯的马纳神话研究。

伯恩斯坦提出了完全不同的问题。伯恩斯坦是一位英国社会学家，他专门研究文化借助语言的调节作用。他提出了“限制”代码与“精化”代码的概念。当使用一个限制代码时，会有较

高的句法预测性，而个性是通过元语言特征来表示的。另一方面，精致代码有较低的句法预测性，而个性是通过语言本身的运用来表示的。伯恩斯坦又把这一区别应用于工人阶级子弟（运用限制代码）入校（运用精致代码）的教育问题。然而，似乎它也可用于作者电影和样式电影（不论是美国强盗片、西部片，还是欧洲的“艺术电影”样式）之间的区别。

第三，让我们看一下维尔特卢斯基对戏剧中人与物关系的研究，他是布拉格学派的另一名成员。维尔特卢斯基描述了行为与意指作用的双向运动。因此，表演人物既可以是行为的动力，又可以充当“人物道具”，象仆从和岗哨等等，最终仅只成为场景的一个部分。另一方面，物体也可从布景或道具中脱离而介入动作行为，如在斯特林伯格的《鹈鹕》一剧中，狂风大作，摔打着门并刮熄了灯。在东方戏剧中，类似的自然物拟人化表现屡见不鲜。这类方法同样可应用于电影。同时，姿势与舞蹈动作程式的发展或许也可对此起补充作用。甚至连巴拉兹所梦想的脸部表情词汇表，也会由于吸收比尔德维斯太尔的运动学和对眼、嘴、脸运动的记录法等研究的发展，而有建立的可能。在这个问题上我们又回到了如此吸引爱森斯坦的拉瓦特和林荻的观相学传统了。

5、现在我们应该再回到叙事与情节分析、组合段结构及其大组成成分等问题上来。这些问题也将使我们面对电影与神话的关系、民间故事与大众艺术关系等问题。情节分析的奠基工作是由研究民间故事的学者完成的，丹麦的奥尔里克和俄国的普罗普的研究分别代表着两个重要的阶段。对我们的目的来说普罗普的工作更有意思，他把情节分解为步骤或功能之链，宣称它们代表了情节结构的逻辑序列。结果他得出了如下令人惊异

的结论：他所研究的一切民间故事，不管其种类何其繁多，实际上都具有相同的情节结构。虽然这个结论的正确性颇可置疑，但其方法的重要性是不容怀疑的。

据我所知，在现有英语文献中可看到普罗普理论的三种主要发展。即顿得斯关于红印第安人传说故事的研究，U·艾柯在《邦得研究》中对詹姆士·邦得的小说所作的分析，以及列维—斯特劳斯的神话分析。他们每个人都对普罗普的方法作了些修改：顿得斯按照派克的理论用"动机素"(motifemes)和"动机变体"(allomotifs)改述了动能概念；艾柯把詹姆士·邦得小说的情节看成是类似于一种棋奕，其中包括代码规则和棋步，并使其与二元对立系列相联系(邦得对M，邦得对坏人，邦得对女人，自由世界对苏联，奢华对简陋，等等)；这样，他就使普罗普更加接近结构语言学的主流了。列维—斯特劳斯发展了一种和声分析法，研究了单元的重复和冗余度，把乐谱和算命与纸牌作了类比分析。此外他也将历时性与同时性概念引入了叙事分析。

应当有可能沿着普罗普的研究方向介绍某一种具体的叙事分析，然而目前我想再提醒读者注意前面谈过的两个问题。第一个是民间故事与大众艺术的关系问题。雅克布森在他致阿法纳西夫的信中说的话，对大众艺术和故事艺术来说都适用，他写道："(故事)进入民俗领域一事完全取决于社会是否接受它。只有获得集体公认的作品，只有该作品中获得集体审检通过的部分，才能成为民俗的实际内容。一位作家可以违抗其环境而创作，但在民俗作品中这类企图是不可想象的……。精神文化的社会化部分，如语言和民间故事等等，比以个人创造性为主的领域要受到更严格和更统一的法则制约。"但是，大众艺术当然

绝不与民间艺术等同。我们特别需要一种有关二者之间如何过渡的理论。因此我们可以听取赫尔与万奈尔提出的有关轻歌剧与音乐厅在民间艺术与电影之间的居中作用的看法，以及电影发源于西洋景、蜡像馆、西部剧的说法。在这方面亨利·史密斯在《处女地》中的研究提供了一个坚实的起点。当然，与神话的关系更为复杂：电影批评家和学者们更倾向于在西部片与古希腊神话之间进行比较，却不想先对其加以严格的定义。显然二者在精神氛围上有类似之处，但这并不能对我们有多大帮助。这个问题直到神话本身的性质得到阐明之前也许是解决不了的。在这方面列维—斯特劳斯的工作极其重要，而且值得注意的是，他本人对电影传达我们自己时代文明的神话的能力极其赞许。

6、普罗普方法提出的另一重要问题是有关个别作者身份的，我前面引述的雅克布森的评论十分明确地提出了问题。当然，这里我们又回到了有关《电影手册》派和作者论派之间争论的熟悉领域。（虽然同样的问题也适用于艾柯对弗莱明小说的分析，他却未对此提及）。这个问题是：存在着一个明显的社会同时性层次——样式(the genre) 和另一个显然是个人的和历时性层次——作者，然而后者也可加以同时性地处理。我个人试探性的看法是，有两个冗余性(redundancy)层次在起作用：与神话相通的样式层次和与艺术相通的作者层次。第一个层次是神话研究和现代世界人种学的适当主题；第二个层次是美学研究的适当主题，它是有关信息而非有关代码的问题（虽然不用说，信息没有其代码的话是不能去说明，甚至不能被理解的）。此外，我倾向于赞成史克洛夫斯基的这种看法：伟大的艺术品永远超越它们的样式，由于它们经常从不同的、往往是粗俗的或外国的样式中吸收很多因素。因此我们不能只在荷兰肖像画范围内

去理解《守夜》，也不能只在神秘故事范围内去理解《罪与罚》。对电影来说，《罗拉·蒙苔》不只是一部古装剧，《眩晕》也不只是一部悬疑式恐怖片。

关于作者论的问题还需再补充一点。真正的结构研究不能只是去观察类似和重复(冗余性表现)，它还必须包括一种区分系统。归根结蒂，主要研究的问题应当是，超出作品的正统准则，将其表面的反常因素一并考虑，以此来重新构造作品的作者。因此在起初，《她结黄丝带》这部三部曲对于理解福特是必要的，后来《鹰翼》才是重要的影片。或者拿霍克斯来说，从正剧和喜剧之间显然对立的表面层次上已可看出一种区分系统。而最终将说明霍克斯的却是对这一对立系统所作的解释。雷诺阿曾说过，一位导演毕生只拍一部片子，批评家的任务是对其进行解释，但这部片子不是由其各变体共同的典型特征构成的，这些特征仅只是它的冗余性表现，而是由支配着它的变异原则组成的，这就是它的隐在的结构，按列维一斯特劳斯的话来说，这个结构只能"通过重复过程"表现出来或"渗出表面"。因此，雷诺阿的"影片"实际上是"一种变换群(permutationgroup)，两个变体位于两端，彼此处于一种对称的、虽然是逆反的关系中。"当然，有些影片由于不可译解而必须抛弃掉，这是因为制片人、甚至因为演员方面制造了"噪音"。其他一些导演可能必须一分为二，因此我们有英国的希区柯克和美国的希区柯克之说。但是我们的主要方法论原则始终是一样的。

7、最后，我想稍谈一下"世界观"的问题，这是狄尔泰的说法，或按照卡西尔和帕诺夫斯基的说法，谈一下世界的"象征"概念。首先我们必须重申，正象帕诺夫斯基强调的，研究这些概念只能通过作者所透露的而非作者所炫示的东西。但是，世界观

分析与风格分析或普罗普分析和一般符号学之间关系的问题是十分紧迫的，不过我们似乎还无解决之策。

在这一领域中，几乎一切重要的研究都来自上世纪末的德国思想：狄尔泰、新康德主义、齐美尔、沃尔夫林、黎格尔等；但它受到了当时盛行的唯心主义潮流之害。我个人必须承认，我还不能找到解决的办法。我自己的批评理论来源于L·古尔德曼的研究，特别是他论述马尔罗的著作，以及A·塞雷思对作者论的重新说明，它肯定具有一种未曾解决的二元论特点。我已不能再接受古尔德曼的观点，尤其是他的著名的"结构同态论"，这一理论是极端图式化和历史主义的，竟至于干脆忽略了异常因素。古尔德曼甚至于企图通过把卢卡奇思想从社会现实主义中挽救出来、并以新小说思想重新充实它的办法，来对其进行拯救，但是这种努力只不过意味着用一种必要性取代另一种必要性而已。另一方面，塞雷思的研究永远朝向风格学，然后再重新关注那些在主题上使导演"最终感兴趣的东西"。或许真理正如R·巴里巴尔最近大胆宣布的，形式与内容实际上并非如正统学说断言的那样是不可分离的，而是彼此处于冲突之中，此外，历史通过相反方向中的风格和意识形态将其影响施于艺术作品。(史克洛夫斯基在与托洛斯基展开争论时也提出过这一观点：由布尔什维克革命强加于他们的对这一问题的形式主义争论的整个过程，值得进一步研究)。

8、归根到底，这些重大的美学问题是至关重要的。在它们获致解决以前(如果它们最终可被解决的话)，只会在其它各种讨论中不断引起混乱。因此，在爱森斯坦和麦茨的争论中，有关语言主义的问题我是同情麦茨的，而有关美学的问题我则同情爱森斯坦。或许整个问题的提出都是错误的，我们应当再从希

区柯克开始，他肯定未受语言主义幻想之害，但却在其它一些方面如此类似于爱森斯坦：他对每部电影效果的预先精心设计，他对情绪震动效果的偏好，他的“参与”系统，他对常识的现实观的攻击等等。只有通过以这种方式来扩大讨论，通过反复的论辩，我们才能最终明确我们的方法并说明我们的真理。

二、电影语言结构问题

编者按语

电影符号学是研究电影记号系统之学，但是在电影中是否存在着天然语言中那类"记号系统"或结构呢？早期电影符号学家一方面根据语言学知识批评了传统电影语言研究的粗糙，却也同时承认电影表达面上并无天然语言中那类严格的内在制约规则(结构)。这样，当他们用各种语言学概念来分析电影时就冒着无坚实理论基础的危险。如果在电影表达面的记号系统内不存在某种表达意义的规则，那么该系统的"可理解性"(intelle-gibility)又来自何处呢？在法、意六十年代中期有关电影语言结构论辩的核心正是：电影记号意指作用的基础问题。在这场讨论中，意大利现代派电影导演兼理论家帕索里尼提出的"形象记号"和"诗的表现"说，为电影语言理解的根源提出了独到的见解。尽管他不是专门的理论家，推理论证不够严密，但其强调肖似性与风格性表现的理论产生了较大的影响。

美国电影理论家阿勃拉姆森在自己这篇文章中几乎完全依赖帕索里尼的观点来批评电影研究的语言学主义，特别是沃仑的叙事结构观。因为尽管英国结构主义愿意充分考虑风格表现性的作用，但仍然想在风格表现的背后去找寻(主题结构的)理性基础，对此阿勃拉姆森给予了批评。阿勃拉姆森的论辩显然涉及到艺术认识论的基本问题，尤其是内容与形式的关系问题，

他反对他所谓的“文学方法的偏见”，认为后者总想在电影的形象性本文中抽离出动机、主题和语义的“硬核”，而把风格表现仅当作附加在主题上的东西。阿勃拉姆森附合帕索里尼说，电影家在进行创作时，同时也在创造一部“语言词典”，因为他并不象文学家那样预先掌握有一套词汇表。因此在对电影作品进行分析时应侧重场面调度的风格形式分析，而不是主题语义分析。阿勃拉姆森认为电影是一种无代码（语法规则）的通信形式，因此电影表达面上不存在语言结构。

意大利著名符号学家艾柯对电影语言结构的研究比较专门和细致，他根据麦茨与帕索里尼这两种不同的理论，使电影语言研究与其它有关学科联系起来，特别是皮尔士记号论、知觉心理学和信息论。艾柯的电影语言研究使这一领域中的讨论从结构主义语言学扩展到一般符号学，提出了代码概念，从而跳出了语言主义。另一方面，他使影象代码的肖似性与认知行为心理学相联系，用“肖似记号”取代了帕索里尼的“形象记号”，指出后者并非与现实完全相似，而只是部分相似，因此可理解性的条件不完全来自现实本身，而是在相当程度上来自许多其它惯习性的和文化性的因素。艾柯提出了十种之多的代码，它们大多为文化性的制约规则。他还进而为电影这种特殊语言的“结构”建立专门的模型，将其分为三个层次，每个层次上都有相应的组成成分及其相互连结的方式。他比拟于天然语言的双层分节说（马丁内理论）建立了画面与片断的三层分节说。艾柯当时的电影语言结构理论只有纲领的性质，他自己的一般符号学思想直到七十年代才基本成型。

本章最后选译了麦茨在其电影语言研究的第二阶段中的一篇文章。在第一阶段时麦茨偏于叙事分析这类多少有些实用性

的研究，在第二阶段则专注于电影语言本体论问题，发表了系统的电影符号学专著《语言与电影》(1971年初版，1977年再版)，书中对"电影"(cinema)和"影片"(film)作了繁琐的社会学与语义学式的辨析。麦茨第二阶段的电影语言研究也吸收了艾柯"电影信息论"的一些概念，使自己的电影语言观有了较大的发展。但是，立足于结构语言学的麦茨始终认为结构或系统的概念对于电影研究是有用处的。考虑到本世纪法国在语言学、历史学、人类学、社会学、心理学、文学理论、甚至数学诸领域中对结构概念的普遍而持久的兴趣，麦茨的坚持也就不足为奇了。这篇讲演为麦茨后来的电影语言观作了通俗的说明。

3.电影中的结构与意义

〔美〕罗纳德·阿勃拉姆森

〔原编者按语〕

阿勃拉姆森的这篇文章对P·沃仑在《电影中的记号与意义》一书中的论点作了审慎的、逐点逐项的剖析。在着重考察了沃仑的矛盾并把他的方法与帕索里尼(在诗歌"电影"中)提出的替代方法作了比较之后，阿勃拉姆森作出结论说，电影的结构-符号学研究不能接受一套控制代码、一种语言或句法，来作为电影通信交流的工具性基础。他指出，提出这样一种基础的想法把沃仑引向"言语主义"(verbalism)或"叙事主义"(narrativism)，后者极其强调作为人类通信模型的、建立在结构语言学基础上的言语代码，它使风格和主题分离，并根据一位"作者"把他的电影建筑在一部虚构故事的结构上的能力，而不是根据他通过场面调度或风格去创造意义的能力来判断他。

阿勃拉姆森的文章提供了一个使风格、主题或结构的分析溶为一体的、清楚而又推理严密的范例，而且对帕索里尼和沃仑(以及扩大来说，还有麦茨)的方法，作了有益的概述和比较。在这方面，阿勃拉姆森赞成一种由帕索里尼"诗的电影"一文中提出的概念产生的方法主张，可以与收在麦茨《电语影言》一书中的"现代电影和叙事性"一章对这些概念所作的批评进行有益的对比。

在对"电影符号学"进行任何一种讨论时，都必须先阐明电影记号的性质。例如，在语言学中一般认为记号的性质是任意性的，"能指(例如音像'O—K—S')与所指(概念'OX'—公牛)之间无天然的联系。"① 在彼得·沃仑看来，符号学领域的先驱者们似乎采取如下的立场，即只有根据记号的任意性的系统才可能进行表达和具有意义。② 这是否意味着，电影并不真地是一种语言，以及电影的符号学是不可能的呢？

沃仑得出结论说(其结论是以麦茨的研究为基础的)："电影的确是一种语言，但是它是一种无代码(用索绪尔的术语来说，无语言系统—langue)的语言。它是一种语言，因为它有本文，电影中有有意义的话语。但与天然语言不同，它不可能追溯出一个在先存在的代码。"③ (应当注意，沃仑用"代码"这个词指一种由诸记号组成的在先存在的系统；即在其可能的运用之前先已存在的系统，这个系统是在"信息"之前存在的，信息则为这样一个系统的个别性表达)。正是由于这个"预先存在的代码"才产生了一个基本的问题，并导致沃仑误把"原型"和"结构"的概念应用于电影(稍后我将再回过来谈这个问题。)

帕索里尼检讨了同样的问题，并得出了一些十分有趣的结

论。他是这样来叙述这个问题的："虽然文学语言中诗意技巧的发明是以对一切说话的人都共同有效的工具性语言机制为基础的，电影语言却似乎并无这类基础。电影并不具有这样一种语言基础，其首要目标是进行通信。因此，文学语言在其实践中似乎与供通信之用的单纯工具显然不同。而电影的通信似乎是任意性的和不确定的，它根本不具有通常使用的这样一种工具性基础。

人们用字词而不用形象进行通信；因此，特定的形象语言似乎只是一种纯粹人为性的抽象。

如果这个推论的确正确的话，电影就不会具体地存在了；或者至少可以说它只是一种畸形物，是一套套无意义的记号。"④

但是很明显，电影的确是作为一种有意义的通信形式而存在的。因此，必定存在一种电影语言的工具性基础。电影的工具性基础就是我们用以同我们的环境相"通信"的语言。我们每一个人，作为电影产品的每一可能的观众，都习惯于去"理解现实"，并以这样一种方式去"理解"，即和连续环绕着我们的现实处于不断的通信交流之中。换句话说，我们习惯于同我们的环境进行不断的对话，"这个环境通过构成该环境的诸形象的中介作用而表达着自己。"⑤ 对象（行人的面容、姿势、手势、动作、表情、沉默等等；此外，交通记号、指示图、钟表、橱窗等等）具有意义，这些对象只要出现就发出了某种素朴的"言语"。⑥ 但为电影提供工具性基础的记号系统并不仅限于上述对象。"还有许多其它的记号系统；对人来说，整个世界都是通过有意义的形象来表示的，因此我们将提出一个比喻的词'形象记号'（imsegni，即image-signs）。这是一个记忆的和梦的世界。"⑦ 帕索里尼继续指出，一切梦境都是由一系列这类形象记号组成的，它们都具有

电影片段的特征：特写镜头、长镜头等等。接着，作为对原先问题的回答他总结道，特定的形象语言不是纯粹人为的抽象物，因为它的确有一个工具性基础。“总之，存在着一整套意指性形象的世界，它既由姿势和各种来自环境的记号组成，也由记忆和梦境组成，我们可以把它称之为电影通信的“工具性”基础，并按照它来设想后者。”⑧

现在我们举出具有这种“工具性”基础的电影语言的几个基本性质来说明一下。帕索里尼说，它是绝对地和无可改变地具体性的，即非抽象的。换言之，也就是说不存在一般性的形象。(这一点不无可疑，如果我们考虑到电影中“象征”的运用的话。当然，在沃仑的记号三分法中这毫不重要。但我敢说帕索里尼是熟知爱森斯坦的影片和论文的。问题在于，一个孔雀的形象仍然是某一特定的孔雀的形象，形象必定始终是特定的和具体的。我想这一点人们是充分理解的)。

电影作者没有可从中进行挑选的形象记号词典，他面对着无限的可能性，正如存在着无限多可能的字词一样。电影制作者从一团混乱中抽取他的形象记号，各种形象记号本来只是一些虚影，一些可能性而已。然后他再把这些形象记号看作是按照某种词典归类的(这是他自己创立的一部词典)，并赋予它们一种他本人的个性特色。“作家的工作是美学式的创新，电影家的工作则首先是发明语言，然后才是美学的创新。在电影史上的确建立过某种电影词汇表，但它在具有语法性之前先已具有了风格性。”⑨ 于是帕索里尼提出了电影语言的第二个基本特性：电影语言先有风格后有句法。这就是说，电影以之为基础的语言工具不具有逻辑的(必然的)构造，不具有先验的结构，它是非理性的。

现在我们再来看沃仑的理论。我认为他正确地得出结论说，电影不可能追溯出一个预先存在的代码(至少是一个通常意义的代码)，象音乐中的曲谱似的代码。因为，如果电影具有一种代码，这种代码在其“前信息状态”中也是非语法性的；它不具有事先存在的构造规则。问题就不是简单地把该代码“翻译”为另一种信息媒体；在此我们面对的是两个不同的代码，两个不同的记号系统。虽然帕索里尼企图描绘这两个不同记号系统之间的区别，沃仑却想确定电影记号与现实之间的关系。为此目的他提出了一种颇为含混的“记号三分法”理论。这种理论与沃仑对具体影片和个别电影制作者的批评无关，在其文章结尾处他告诉我们，最优秀的电影制作者(对沃仑来说就是戈达尔)是善于利用电影的一切可能性的人，即善于运用三种电影记号的人。各种记号的定义却从未阐明它们彼此的区别。这种讨论似乎走向了死胡同，因为沃仑从未把它用作他自己的美学理论基础。虽然在理论上沃仑承认电影是一个天然的记号系统，在实践上他却好象把影片看成是具有一种理性的基础。我不知道沃仑是怀有一种“文学的偏见”，还是不愿承认非理性的因素(或许沃仑把它们看作“混乱的”因素)是电影表现的基础。但是在其有关作者论和“程序和实行”论的讨论中，我们可以看到那种为电影语言找寻理性的和概念的基础的倾向。

问题是，沃仑承认电影是一种无代码的语言，用沃仑的话来说，它是渐近连续性的而非码化的。然而，如果忽略作为电影表达基础的“天然代码”，不对它加以分析，沃仑最终就会陷入(尽管是不自觉地)帕索里尼所明确预见到的陷阱，对沃仑来说，电影就成了“一种畸形物，一系列无意义的记号”。为了避免掉入这个陷阱，沃仑就必须提出电影语言可以之为基础的理性结

构。如果象沃仑认为的那样，说电影无“代码”（按照此代码才能了解一个意义）和无句法（由它可引出结构），那么在电影语言中意义和结构又可能存在于何处呢？于是沃仑只能到别处去寻找意义和结构了。

作者论批评家十分清楚地看到，一部影片特别是一部美国影片的意义，不应在其故事线索或脚本中去寻找。一部影片的主题内容是通过分析该片的场面调度来揭示的，正是场面调度首先把意义和结构赋予作品。当人们发现了一位导演在其全部作品(oeuvre)中有一致的风格，而该风格的背后又具有意义时（即由某位个人的观点或世界观来表达时），人们就赋予该导演以“作者”身份。在此重要的是，作者论批评家认为，意义并不先于影片的视觉风格或场面调度而存在；在具体的和个别的表达之前根本不存在意义和结构。作者论批评家曾肯定说，不存在预先存在的本文这种东西（他们也曾断言，电影语言在成为语法性的之前首先是风格性的，但他们并不知道它）。沃仑只是部分地理解作者论中这个问题的理论含义。他写道：“一位作者的作品有其语义方面，它并非是纯形式的，另一方面，场面调度者的作品却不超过执行性活动的范围，即把一预先存在的本文（舞台脚本，书或剧本）变换为电影代码和信息的特殊综合体。我们将看到，一位作者的影片的意义是事后地被构成的；而一位场面调度者的影片的意义（语义的而非风格的或表现的意义）则是事先地存在的。”⑩

这种描述场面调度者和作者论中作者之间区别的方式是有趣的，它强调一部作者式影片的意义不可能在脚本中找到。此外，这段话表示，一位作者的风格不是平白无故地纯形式的或纯表现性的，它有意义的基础，具有语义的方面（在此其含义是，一

位场面调度者的作品可能是“纯形式的”。稍后我将指出，这是不可能的）。然而上面这段话的最后一句有些令人不解，它说，场面调度者的影片的意义似乎是在脚本中事先存在的。它还区分了“语义的”一词与“风格的”和“表现的”一词。对“语义的”一词的用法却有了些变化。这个含义上的变化是极其关键性的。一方面，“语义的”一词被用来指意思或意义，而另一方面却又用来指语言性的（或至少是概念性的）意义，在此它与“风格的或表现的”一词相区别。换言之，意义被等同于语言性的意义了。正是由于沃仑把意义等同于语言的意义，他才未能处理电影媒体的形式因素。[11]（必须指出，在上段引文的最后一行中包含着如下意义：作者式影片的意义是与影片的风格和表现方式相联系的。但我们将看到这一立场是与沃仑后来论证中的立场相矛盾的）。

正好在上段引文之前沃仑写道：“由于最初理论的扩散，后来又发展出两种主要的作者论批评流派：一种坚持去揭示意义、主题动机的核心，另一种则强调风格和场面调度。”[12] 虽然我并不准确地了解沃仑提到的两个“流派”是指什么，这句话却意味着，可以在某些作者的影片中找到“意义的”、主题动机的核心，而无需强调风格和场面调度。这是错误的。视觉风格和场面调度正是作者论应当关心的全部问题。“意义的、主题动机的核心”不来自风格和场面调度又来自何处呢？

为了回答这个问题，沃仑转向他所说的电影的语义方面，并尝试探索一种导演工作的“结构方法”。他引述G·诺威尔一史密斯论述作者论的话说：“这种理论发展以后得出的一个基本的结论是，一部作者式的作品的确定特征，不一定是那些最容易看到的。于是批评的目的就在于去发现主题和处理的表面对立背

后存在的一种基本的、并往往是深奥的动机的硬核。由这些动机构成的型式……就是给予作者的作品以其特殊结构的东西，就是说既从内部规定它，又使一部作品与另一部作品不同。”⑬沃仑补充说：“正是诺威尔—史密斯所说的这个‘结构方法’对于批评家来说是必不可少的。”⑭对于沃仑来说，正是动机的型式赋予作品以特殊结构。重要的是记住，对于沃仑来说它们是“主题动机”，而这些“主题动机”构成了作品的“语义方面”。此外，我们看到，这个“语义的方面”就相当于语言—叙事成分，它与风格和表现性无关。于是，主题就与风格截然分离了。

沃仑一旦确定了“由这些动机组成的型式”赋予一作品“特殊的结构”，他就必须找到这些动机。按照沃仑的立场，这些动机必然预先存在于视觉风格之前。由于这些动机是影片的语义方面的基础，在某种意义上它们就必须“被编码”(即在一通信系统中由这些动机造成的任何使用之前，这些动机必定**已经**是有意义的)。而且由于“风格”和“表现性”将以它们为基础“产生”，这些动机可以说必定有一先在的结构。因此沃仑必须寻找出这些动机来，而它们又是脱离开和先在于由电影媒体本身构成的“风格”和“表现性”的形式要求的。

沃仑必须找到理性的基础，理性的语言工具，电影语言即以此工具为基础，而风格则可以叠加于该语言的结构基础上。实际上，沃仑在寻找一种配备有词典和语法的语言。他似乎难以设想一种在成为语法性的之前首先是风格性的语言。对沃仑来说，“风格性和表现性”必须以这样一种东西为基础，这种东西事先具有意义，然后才能被风格化或有表现性。

在我们考察这种研究把沃仑引向何处之前，或许最好看一下在这个问题上他的态度与帕索里尼的态度如何不同。对于帕

索里尼来说，不是某种抽象的动机的型式赋予作品以"特殊结构"。而是视觉风格创造了动机的型式；或更准确些说，动机型式是由视觉风格中抽引出来的。一部作者式影片的视觉风格既赋予作品以其形式的关系，又赋予作品以其结构的关系。正是影片的结构赋予影片以意义，而赋予影片以结构的正是其风格。因为影片在成为语法性的之前先是风格性的。不存在先验的结构。电影制作者的任务首先是发明语言，其次才是进行美学创造。于是，电影制作者为其本身的诗学目的而创造了理性的基础；但由于理性的基础只是由于该创造行为才得以存在，它就已经是风格性的了。

因此我们可以看到（与沃仑相反），电影制作者的、甚至是场面调度者的作品绝不可能是纯形式的。任何电影制作者的作品永远有其语义学的方面，因为可以说，电影制作者在进行工作时一直在编写着他的词典。即使对于场面调度来说也不存在先验的电影构成规则。甚至可以说，他的"风格"提供了结构和意义。（这并不相当于如下的说法，即可以从个人的或非个人的、精心构思的或直观的风格中，引申出一种世界观来。例如在文学中有一种概念框架，它本身已是有意义的了，在它上面可以叠加上风格的或表现的形式手段。在这里风格可以是毫无道理的，因为在其背后还存在着一种有意义的语言，这种语言是先于风格的任何表现而存在的。正如帕索里尼所说，电影的情况并非如此。）

视觉风格，尤其是作者派导演的视觉风格，是可能有意义基础的，意义可以形成一种动机的型式，但是动机却绝不能先于视觉风格而存在。如果说动机型式赋予一部影片以特殊的结构（而并不是说动机由该结构中抽离出来），那么动机就会在影片

以外的什么地方事先存在着。于是影片的意义就会被事先给予。如果意义先于视觉风格而存在的话，结构和意义又能从那里产生呢？

答案似乎会是："从脚本中"。然而沃仑拒绝这个解答，他写道："一部影片似乎象是一种音乐曲谱，而不象是一种音乐演出(执行)，虽然音乐曲谱(象舞台脚本一样)是事先存在的，而一部作者派影片是事后被构成的。"[15] 沃仑拒绝把脚本看成是电影表现的事先的基础，因为他认为电影的"曲谱"只能事后地被构成。[16]

沃仑企图探索一种任意性的、抽象的、理性的和有限的记号系统，电影语言即以这种系统为基础，这使他接近了列维一斯特劳斯的理论和原型说以及原初故事说的概念。沃仑写道："奥尔利克和其他人的研究曾指出，在不同的民间故事中，同样的主题反复出现。有可能建立一套由这些主题组成的词汇表。普罗普终于指出，一整套俄国童话故事如何得以被分解为十分有限的一套基本动机的诸变体(他称这些动机为"步骤")。在各个不同的个别故事背后有一个原初故事，前者是后者的诸变体。关于这种结构分析，须要指出一个重要之点。正如列维一斯特劳斯指出的，存在着一种简单地记载和描绘相似性的危险，所有被研究的本文(不论是俄国童话故事还是美国电影)都将被归结为一个抽象的和内容贫乏的本文。必须既有分析的因素又有综合的因素，否则这种方法就是形式主义的而非真正结构主义的了。[17]

于是在沃仑看来，电影语言最终是以一种任意性记号系统为基础的，这就是在民间故事和神话系统中所看到的那种原初故事代码。不过这些原初故事是通过一种抽象语言来表示的；原

初故事成了概念化的东西。这些故事的原型只能说是在一种能表达这些抽象物的语言中来规定结构。但电影的语言却是"绝对地和不可避免地具体的"，因此必须在其它地方去寻找其代码。沃仑不得不强调指出那些带有其概念图式的电影因素：即人声语言(口头的或书写的)。这是在其中原初故事与结构之间具有直接关系的唯一的电影语言因素，因为这种原初故事只能在一种能够表达这些抽象事物的语言中来规定结构。

于是按照沃仑的分析，场面调度者的和电影作者的影片的意义，就是事先存在的了。二者的区别在于，对于作者派导演来说，意义不一定在脚本之中。但不论对谁来说，一部影片的意义都是"语言性的"而非风格性的。沃仑在把结构概念从文学和人类学转换到电影时却采取了(反作者论的)立场，主张意义是离开风格而存在的。他写道："正如列维—斯特劳斯指出的，神话独立于风格而存在……。"神话"在一极高的层次上起作用，在这个层次上意义实际上得以从它不断在其上滚动的语言基础上'产生'"。⑱然而，为神话的语言而存在的"语言基础"却并不为电影语言而存在。所以，沃仑的方法把一部影片的结构归结为一个"神话图式"(沃仑语)了，一部影片的意义就被归结为一个神话的结构。

即使这种方法论的探索包含着"综合的因素和分析的因素"，它也不会是"真正结构主义"的。它甚至也不会是"形式主义"的。因为沃仑的分析不是对影片的形式成分进行的分析。他并未在场面调度中去寻找意义。他所说的"结构"不是一部影片的结构，而是在天然语言中存在的结构。如果有对电影语言的"结构成分"的任何关切，它也是针对于与形式成分对立的叙事成分的。因此我建议用"语言主义"或"叙事主义"一词，而不

用“结构主义”一词，来形容沃仑的方法。

一种“真正结构主义的”电影研究要去揭示主题动机的核心，其办法是通过仔细研究场面调度，即通过分析叙事结构和形式结构及其相互关系。在沃仑的方法中没有任何东西是电影媒体本身所特有的。⑲ 如果我所提出的方法并未使一部影片的结构（既包括主要是语言的叙事结构，又包括主要是视觉的形式结构）与一种世界观或个人观点相联系，那末这种方法就只是形式主义的了。

在沃仑著作中有关作者论一章的结尾处我们读到这样一种奇怪的、令人惊异的说法：“此外，毫无疑问，最伟大的影片将不只是作者式的影片，而且也是在表现和风格上杰出的影片：如《罗拉·蒙苔》、《莫诺加塔里》、《游戏规则》、《人的希望》、《监守者》、《金海滩》。”⑳

当我初次读到这句话时多少有些困惑不解。它的意义是什么呢？作者式影片不是“在表现和风格上”杰出的影片吗？在“作者”一词之前的“只”这个词含义是什么呢？奥弗斯、沟口健二、雷诺阿不算作者吗？而且，他们的作者身份与他们的影片的风格性与表现性没有关系吗？对沃仑来说，对最后问题的回答显然是否定的。一种结构模式可以为任意数目的导演构造出来，他们的某些作品根本不是“杰出的”。（例如，在其它美学理论中，“杰出性”或许是随风格与内容间的关系、一致性和统一性之间的关系而定的。当他的方法使风格和意义完全分离以后，沃仑根据什么去设立准则，用以判断某导演的风格比另一位导演的风格更“杰出”呢？沃仑被迫陷入一种彻底的主观主义，难怪他的“伟人祠”中的导演人选是如此随意圈定的了）。只有当我们接受了沃仑方法中对“主题”（语言——叙事）和“风格与表现”（视觉——

形式）的彻底分离说，他的上句引文才能具有意义。对于沃仑来说，正是语言——叙事面最终使一部影片具有结构；而它的视觉——形式面则（单纯地？）赋予其风格性与表现性。尽管沃仑批评说“麦茨把美学价值看作一种纯粹‘表现性’的问题；它与概念化的思维并无关系。”[21]最终沃仑却采取了同一立场。

我希望本文的分析已经阐明，在沃仑的思想中这种“彻底的分离”是怎样和为何发生的。这是他的方法所“固有的”，这一方法正来自他的电影语言“结构”的概念。如果人们对“真正结构主义的”电影方法有兴趣，那么与其说人们对原型叙事（原型故事）或原型叙事成分有兴趣，就不如说对风格和风格素的模式有兴趣了，后者是不能与主题分离的（不只是被添加上的“表现性”），而且它是在任何“语法”之前或之上的，这种语法或许是通过习惯用法而增附到电影话语上的。

根本的问题正是语言学模式对电影话语的适用性问题。沃仑运用的语言学模式是经由列维—斯特劳斯借取自索绪尔的，而且他也赞成罗兰·巴尔特对天然语言无所不在性和将其作为“主模式”加以运用所做的解释，这种情况指出了在电影批评中文学偏见真是无处不在。问题并不在于决定影片的是否真的是神话（艾克特），[22]或指出结构分析与作者论互不相容（汉得森）；[23]而在于理解对如下的事实的赞成究竟意味着什么：电影是一种无代码的通信形式。虽然沃仑、麦茨等人对这一事实口头上赞赏，他们却我行我素地在电影中另搞一套，似乎只有从结构主义语言学中借取的模式才是完全适用的。

帕索里尼的电影通信分析尽管未使用结构主义语言学术语，却指出了断言电影是无代码的语言这一事实的根据，并指出了根据这一事实去进一步研究所应遵循的方向。

注 释

① 彼得·沃仑:《电影中的记号和意义》,伦敦塞克和乌尔堡出版社,1969年,第117页。

② 同上书,第120页。

③ 同上。

④ P.帕索里尼:"诗的电影",载《电影手册》(英文版),1966年12月,第35页。

⑤ 同上,第36页。

⑥⑦⑧⑨ 同上。

⑩ 沃仑上引书,第78页。

⑪ 萨姆·罗迪在他对沃仑此书所做的有洞察力的和有意思的批评中,提出了一种类似的看法。他写道:"福特或许既是艺术家又是作者,但这一断言不能由在内容俗套的层次上指出一套可变的对立模式来证明。在沃仑的论证中没有任何东西是电影媒体所特有的……。"(萨姆·罗迪:"评《电影中的记号与意义》",载于《新左翼评论》,1969年5月—6月号,第67—68页)。

⑫ 沃仑上引书,第78页。

⑬ 同上第80页。

⑭ 同上。

⑮ 同上第105页。

⑯ 本·布鲁斯特在回答萨姆·罗迪对沃仑一书所写的书评时(见《新左翼评论》,1969年5月—6月号,第72页)把这解释成对作者有一种事后验证的意义,但是沃仑"不把作者看成是心理的个体、导演或其世界观,而提出应把作者看作一种事后的'总谱':对作者作品的比较分析(潜在地说,作者甚至不是导演,而是摄影师、脚本作者等)使批评家能确立一个模式,每部具体影片都是该模式的某种程度的实现。"然而这仍然未能解决下面这个中心的、关键的问题:首先"事后的总谱"是怎样从影片中抽引出的?而且我认为,获得这份"总谱"的唯一方法,首先就是去分析场面调度、电影语言、电影媒体所特有的语言。

作为布鲁斯特的"事后总谱"概念基础的电影分析方法,使主题与风格和表现方式彻底分离了。我企图指出的这种方法是建立在关于电影语言

性质的错误假定上的。例如，布鲁斯特写道："虽然沃仑举出的例子是主题的作者，因此在语义内容上最符合传统的文学方法，却很有可能为，例如，J·冯·斯坦伯格建立一种作者纲领，斯坦伯格会专注于"纯电影"问题，这是萨姆·罗迪责备沃仑未能加以解决的问题。"

从上面的引文中可以看到，那种以"风格和表现性"与主题彻底分离的原则为依据的方法论会产生什么结果：它一方面被归结为一种纯"形式主义"（如果这种形式主义企图进行价值判断的话，它就会陷入一种纯主观主义，因为除了个人趣味以外它不具有任何准则），另一方面又被归结为一种被错误解释的主题"道德主义"，一种伪装的道德主义，因为结构主义宣称，它们对主题的讨论是纯描述性的。

⑰ 沃仑上引书，第 93 页。

⑱ 同上，第 105 页。

⑲ 如前指出的，萨姆·罗迪在他批评沃仑的书时提出了类似的论点（罗迪前引文，第 67—68 页）。不幸，罗迪似乎采取了沃仑在主题与风格之间的彻底区分立场。例如，罗迪写道："雷伊的灯光、色彩、剪辑或许比他的主题更有特色，对于电影媒体来说肯定更有特色。"当然，电影术成分比文学主题"对于电影媒体来说更有特色"。（我甚至于不知道为什么罗迪会提出这个大实话一般的论点来）。但是罗迪未曾说出主题是内在于风格的，是内在于场面调度的。作为思想家的雷伊与作为制片者的雷伊是不可分的。

⑳ 沃仑上引书，第 113 页。

㉑ 同上，第 141 页。

㉒ C·艾克特："英国的作者结构主义者"，载《电影评论》第 9 卷，第 8 期。

㉓ B·汉得森："对作者结构主义的批评，第一部分，"载《电影季刊》，第27卷，第 1 期。

4. 电影代码的分节方式

〔意〕乌伯托·艾柯

〔原编者按语〕

乌伯托·艾柯这篇文章是继帕索里尼所发表的"诗歌电影"

(1965)和载于《新理论》上的"动作的书写语言"(1966)之后，于1967年皮萨罗电影节中提出的。《电影学》期刊(1970年1月第1期）译出时，P·沃仑加了脚注。艾柯承认麦茨和帕索里尼两位都是最重要的电影符号学家，并且评论了他们各自研究电影语言问题的方法。然后他赞同帕索里尼在影象中而不是超越影象来探索电影语言的立场，但他对帕索里尼把电影符号学与现实符号学等量齐观的思想极不同意。接着艾柯坚决赞成一种可分解为离散的双元选择的肖似代码(iconic code)(与麦茨墨守"简单的肖似类比"形成鲜明对照)，然后他把它作为影象中(更准确地说，在单独的镜头中或影象一画面的序列中)三层电影分节代码的基础。这一极其特别的三层表达概念是如此丰富和微妙，以致于它好象再造了现实本身(对艾柯来说，就是类比再现的幻觉)，产生了如在巴赞的文中显而易见的一种电影形而上学。

正如在麦茨和帕索里尼的文章中一样，本文也有很多地方会引起严肃的争论。或许最重要的是这一主张：一切表面上是模拟式的通信都可拆分为数字式通信的离散单元。这一论断实际上形成了这一三层分节说的基础(见本卷中的"风格，语法和电影"一文，它对这一主张作了更广泛的批评。)另一方面，艾柯坚持主张代码在影象内(从知觉代码到趣味和感情代码）作用，似乎有较扎实的基础，并使任何进一步的简单类推都会导致与这一主张必然相背。麦茨本人在他后来的作品中进一步离开了巴赞，并倾向于接受艾柯的观点而不再反驳。

最后，艾柯对影象中存在的视觉修辞代码的说明似乎特别有趣，因为它描述了一个惯习化过程，它与麦茨的有关叙述性的修词法或组合段是怎样发生的描述，可以有趣地相互参照。麦

茨本人因其把修词和语法混为一谈而受到批评("在电影符号学的特性中，修词和语法应该是不能分离的")*。密歇·塞格拉在《电影学》中反驳说，**这就把修词归结为指示，而内含的修词学，对麦茨来说是"纯粹修词学"则属于文化范畴，而不属于电影了。M·塞格拉总结说："在这方面，很明显整个电影修词学都必须重新评价……除了麦茨的'修词——语法'外，它还会继续与帕索里尼的'诗歌电影'和蒙太奇理论家的作品发生冲突。什么是电影修词学呢？象征，省略，隐喻，换喻等对电影意味着什么呢？这些都是必须面对的重要问题。"在探索解决这些问题和其它问题的可能的方向中，乌伯托·艾柯在麦茨和帕索里尼的道路之外，开辟了一条内容充实，发人深想的"第三条道路"。***

前　言①

本文讨论我目前关于视觉代码符号学研究中的几个问题。我把这种符号学在电影问题上的应用只看作是一种部分的证明，因此本文并不希图成为系统的论述。尤其是今天，我只想谈一下电影代码的一种可能的分节方式，而对风格学、主题修词学、电影大组合段码化等问题都略而不谈了。换句话说，我将为分析所谓的电影"语言系统"(langue)提出某些工具，好象迄今为止我们只看到过《火车到站》或《水浇园丁》这类早期影片似的(好象最初研究英语系统形式化的可能性时只限于讨论《末日裁判书》这类书籍似的)。

---

* 《电影意指作用研究》，巴黎，1968年，第119页。

** "电影和符号学"，载《银幕》，第14卷，第1—2期。

*** 本文最新的修订稿已收入U·艾柯：《符号学理论》，印第安那大学出版社，1976年。

在从事这项研究时，我将把对我激励最大的两种电影符号学研究作为我的出发点，这就是麦茨和帕索里尼的研究。我指的是麦茨的论文“电影：语言系统还是语言？”和帕索里尼去年也是在皮萨罗电影节这里提出的论文。②

为简要起见，在这两篇论文中我只能讨论那些似乎可以争辩或有必要将其扩大到其它学科去的一些论点。应当理解，我的论证是建立在对他们的研究的高度尊重和共同的兴趣之上的。我觉得有必要从麦茨和帕索里尼的起点出发，但当他们的论证向前推进时，我却想向后进行探讨。

1、 换句话说，麦茨在考虑电影的符号学研究时，确认了一个不能以任何其它方式再加以分解的原初实体，这个实体不能再化简为通过分节连结可组成该实体的离散单元。这个原初实体即形象(image)。这里所说的形象是这样一个概念，它是非任意性的又是深理据性的；它是现实的某种类似物，不可能受一种“语言系统”的惯习规则所拘束。因此，电影符号学似乎是关于一种无语言(language)在其后的“言语”(speech)的符号学，某种“言语类型”的符号学，即大组合段单元的符号学，这些单元的组合使电影话语(filmic discourse)成为一种现实。不管怎样，我们今天的问题是讨论在作为一种事实的形象之外能否找到惯习规则、代码和分节方式。

2、 至于帕索里尼，他主张的是另一种观点，即认为有可能建立一种电影语言。他(在我们看来是正确地)坚持说，这种语言，为了获得语言的尊严，无需符合语言学家赋予天然语言的双层分节规则。不过，帕索里尼在寻找这种电影语言的分节单元时，却又坚持了一个可争议的“现实”概念，似乎(视听语言的)电影话语因此而成为对象本身，摄影机把这些对象作为自主的

整体为我们捕获下来，这样，现实就先于惯习规则而存在了。虽然实际上帕索里尼谈到了一种可能提出的“现实符号学”，谈到了对人类行为固有的语言进行纯理论的转译的问题。

我想在列举本文研究方法的章节标题之前，先回顾一下（特别是考虑到本年这次大会的主题）为什么这样一种努力是有意义的。

如果说存在着一种确实的符号学研究方向的话，这就是把每一种通信现象都归结为代码和信息之间的一种辩证关系。我强调使用“代码”这个词，从此以后我将始终用这个词来取代“语言系统”这个词，因为它将引起无穷无尽的含混，即它会使人们企图按照那种特殊的代码模式、特别是被系统化的、具有双层分节结构的天然语言的模式来描述各种各样的通信代码。符号学研究以下面这一原则为出发点，即如果有通信现象的话，通信必定从这样的方式被建立和被制约：发信者组织着信息。他在组织信息时遵照着一个被社会惯习化了的规则系统（甚至是在一无意识的水平上），这些规则组成了代码。

……③既然受信者能理解，这就意味着，在他们的理解背后存在着一个代码。如果我们不能设法获得这个代码，这并不意味着不存在代码，而意味着我们应继续去寻找这个代码。它可能是一种极其微弱的、存留短暂的代码，聚拢和分离几乎同时发生，但它必定存在。

如果由此而断言通信不能创新、发明、再组织人与人之间的理解方式，这就错了。具有某种美学内容的信息是含混的信息的例子，这种信息使代码的存在成为问题，并在此范围内于诸记号之间形成了这样一种崭新的关系，即从此以后我们理解该代码的各种可能性的方式将必须改变：在此意义上，信息具有丰

富的信息容量，产生了范围广泛的含蓄意义。但是不存在不依赖于冗余波(waves of redundancy)的信息。代码的误用只能到一定程度，从其它角度看，代码规则仍被遵守着。否则的话就不会有通信而只有噪声，就不会去讨论作为被控制的无秩序和秩序之间的辩证关系，结果就只剩下了纯粹的无秩序了。因此，如果表达信息的代码图式未被共同认可的话，就不可能达到对发明行为的识认。如果不知道代码，也不可能说出发明产生于何处。

在此意义上，符号学研究尽管表面上遵循着完全决定论的方向，实际上却企图使虚假的自由行为非神秘化。它通过追溯决定作用，最低限度地限制了发明的可能性，并能在发明实际发生处识认出它来。符号学似乎永远倾向于不只是去断言我们在说语言，而是断言我们在被语言说着；而且之所以这样乃是因为我们未被语言所说的情况比人们相信的要稀少得多，同时这些情况也总会在其它条件下发生。④

认识语言通过我们而言说的界限，目的在于使我们不要被如下一些大量涌现的虚假现象所蒙蔽，即所谓创造精神、任意驰骋的幻想、以及永远靠自身力量去通信并以魔力使人信服的字词本身等等。目的在于对这一情景获得公正和谨慎的了解，并能识认出那样一些情况，在其中言语行为与信息的确给予我们某种尚未被惯习化的东西，某种可能已被社会化但尚未被社会预见到的东西。但是，符号学在追求有关我们生存于其中的历史社会世界的知识过程中，具有更重要的任务。因为，当符号学叙述作为在记号世界中正确期待系统的代码时，也叙述了在对待预先形成的思维方式的心理态度世界中的相应期待系统。符号学向我们显示了安排在代码和子代码中、在记号世界

中的意识形态世界，而且这些意识形态反映于我们预先形成的使用语言的方式中。⑤

正如P·巴尔德里去年在本电影节的年会中所说："结构的分析必然牵扯到内容问题，这就是语言结构中的意识形态……。"我们同意巴尔特的说法：结构分析如果正确地进行下去，必然与唯美主义和形式主义相冲突，而不是相反(如一般的看法所相信的)。

如果我们能在我们认为无物存在的地方发现一种代码，我们就会在我们认为只存在着自由的地方发现反映在通信方式中的意识形态的决定作用。在此意义上，符号学越发展，就越会看出我们行为中那些被假定为创造性和革新性的方面所具有的社会动因，这些动因被转换为通信的动因和修词作用。这并非去否定革新的、向系统挑战和批评的各种可能性，而是去了解如何在它们实际存在的地方去认出它们，并去了解它们可在什么条件上被确立。

让我们把这些研究结果引入电影惯习性规则的世界。人们普遍公认，在大组合段的叙事功能(如麦茨成功地提出的)层次上，或在真正视觉修词技巧的层次上(帕索里尼在区分诗的电影和散文的电影时曾对此做过正确分析)存在有这类惯习性规则、代码(如果你愿意也可称之为"语言")。这些问题本文都不拟加以讨论了。

现在要讨论的问题是，是否有可能把形象的语言归结为代码，并把假定的行为语言归结为惯习法则。这将导致我们修正传统的肖象(icon)或肖似记号的概念，并引导我们去讨论作为通信的行为观。

第一部分：对形象的批评

I、 肖似记号概念

肖似记号概念为形象和形象所再现的现实之间的自然类似性，提供了理论基础。现在这个概念被不断加以修正，本文将只介绍它的基本情况。除此之外，我只能援引我目前对这个问题的研究。⑥

按照从皮尔士开始，经过莫理斯直到今日符号学的种种立场，肖似记号都被心甘情愿地当作一种具有它所再现的对象的某些性质的记号。现在，对任何再现作用（无论是绘画还是照相）所做的简单的现象学的考察都向我们指出，一个形象并不具有它所代表的对象的任何性质。与语言记号的任意性相对立的肖似记号的理据性（在我们看来似乎无可争议）消失了，并使我们怀疑到，肖似记号也是完全任意性的、惯习约定性的和无理据性的。

然而进一步考察一下论据，我们又立刻让步了：肖似记号复现了与正常知觉代码相互关联的知觉的某些条件。换句话说，我们把形象看作与某代码相关的信息，不过这是正常知觉代码，它支配着我们的每一件认知行为。然而，肖似记号“复现着”知觉条件，但只是其中的“一些”条件；于是我们面对着新的转换和选择的问题。

在对被知觉事物的回忆中和识认熟知事物时有一种经济化原则在起作用，它们根据的是我所谓的“识认代码”。这些代码把对象的某些特征列为对于回忆或未来通信来说是最有意义的特征：例如，我从远处认出一匹斑马，并未注意其头部的准确形状或四肢与躯体的比例。只要我认出两个适当的特征——四条

腿与条纹，就足够了。

这些同样的代码也支配着知觉条件的选择，我们决定把这些条件转换为一个肖似记号。于是我们一般把一匹斑马表示为一头有条纹的四足动物，而在某个假想的非洲部落中，如果那里的四足动物只有斑马和鬣狗，二者又都有条纹，那么在表现它们时就得强调其它知觉条件以区分两种肖似形象。当有复现条件时，转换是按照图形代码完成的，图形代码是真正的肖似代码；而且在使用这种代码时我可以用细线条、彩斑等任意地补充其腿部的特征。

在现实中有各种类型的肖似代码。我可以通过连续的轮廓线（而且真实对象不具有的唯一性质正是这个轮廓线）以及色调光泽的配合作用来再现一个躯体，这些色调光泽按照惯习创造了为使主题与背景相区别而必需的知觉条件。这个例子既可说明水彩画又可说明照相，二者只有程度的区别。把照相看作现实的类似物的理论甚至已被那些一度相信的人所放弃，现在我们知道，必须经过训练才能识认摄影形象。我们认识到，在赛璐璐上形成的形象类似于视网膜形象，而并不类似于我们知觉到的对象。我们知道，在摄影感光剂中感觉现象是以如下方式被转换的，即使存在着与实在现象的因果联系，所形成的图象对于那些实在现象来说也只能看作是完全任意性的。当然，任意性与理据性有程度之分，对此我们将必须详细讨论。但是同样真确的是，在不同的程度上，每一形象都是由一系列相续的转换形成的。

Ⅱ、 肖似记号的信息内容

我们可以看到，肖似记号以不同的实体体现着作为被知觉

物的相同的形式。这就是说，肖似记号以同一种运作为基础，这种运作可预测两种不同现象共同具有的结构（正如其方式与语言中的位置和区分系统可同态于亲族团体中的位置与区分系统一样）。我们将以此作为讨论的出发点之一。但是，一个结构模型与一个代码在组成上是一样的。结构并无本身独立的存在（至少我不同意那些持相反看法的人），而是通过一种理论发明行为，通过一种运用惯习规则的选择而提出的。这些惯习规则建立在由选择和对立组成的系统上。这种神秘地同时出现于两种不同事物中的结构骨架，并非是不可分析的类比相似一类的问题，我们可以运用双元选择法(binary choices)⑦来研究它。

巴尔特在《符号学原理》一书中已经说过，模拟式与数字式（或双元式）可在同一系统中出现。但是二者的相遇将会产生一种循环，它具有双重倾向，即使非理据性记号自然化和使理据性记号文化化。因为，基本上最自然的现象在其关系上显然是模拟式的（例如知觉活动），今日这些现象都可归结为数字式过程；即这些形式都可按二中择一式选择在大脑中呈现。皮阿惹的生成结构主义告诉我们了这一现象，以控制论方案为基础的神经生理学理论也得出了类似的结论。

因而我们可以说，每一种仍然作为模拟式的、连续的、非具体的、理据性的、自然的、因而就是"非理性的"形象呈现于我们的东西，也就是在我们现有知识和运作能力下还未能够将其归结为离散的、数字式的、纯区分式的东西。至于可与他物"相似"的形象这种神秘现象，目前只能认识其隐藏在知觉机制本身中的编码化过程。如果存在有以此为基础的编码作用，那么就更有理由在大组合段和肖似性惯习规则的水平上去获得风格意义的组合段⑧。

没有疑问，肖似代码较弱，存在时间较短暂，更多地受到有限的团体或受到单个人选择的限制，因为它们不是属于天然语言的那类强代码。而且在肖似代码中可予选择的变体比真正适当的特征更重要。但是我们也被告知，可予选择的变体正象诗律特征一样（即音调，它在语音层上把决定性的意义增加到音位分节上去）可随惯习化作用而变化。

同样毫无疑问的是，很难明确地把一个肖似代码区分为它的一级分节的诸成分。前面说过，一个肖似代码几乎永远是一个意素(seme)，⑨即某种并不与天然语言中一个词相当的东西，但它仍然是一种言语。一匹马的形象并非意指"马"，而至少是意指"一匹白马侧身站在这儿"。而且马丁内学派（我特别指路易·普里托最新的研究）指出，是代码使意素惯习化，这些意素并不能以其它方式再被划分为较小的分节单元。因此，代码只具有单一分节，或者是一级分节或者是二级分节（在第三部分我将再谈这个问题）。这样，对于符号学研究来说，把惯习性的意素分类编目，然后再在这个层次上进行译码，也就够了。现在，我们到此为止论述的一切已使我们能够以分门别类的方式列出一个可能的和可识认的分节方式表，其理由至少是为了指出后面的检验法。⑩

Ⅱ、 代码一览

1、知觉代码：知觉心理学研究对象。这些代码规定了有效知觉条件。

2、识别代码：这些代码使知觉条件组成为诸意素（它们是一些所指系列，例如白衣上的黑条纹）的组成部分，我们按照这些意素去识别对象或回忆知觉过的对象。这些对象往往即按这

些知觉条件组分类。代码是在有关智力、记忆或学习机制的心理学内，或在文化人类学内，加以研究的(参考原始文明的分类法)。

3、传输代码：这些代码建立了知觉形象的决定条件，例如新闻图片的斑点或构成电视图象的线条。不能用信息论物理学的方法去分析它们。这些代码确立了如何去传输一个感觉而非一个预定的知觉的方法。它们在确定某一形象的结构组成时，触及了该形象信息的美学性质，并由此引出了声调代码、趣味代码、风格代码和无意识代码。

4、色调代码：我们用此词指(1)已经惯习化了的可予选择的变体系统，如由记号的特殊语调所含蓄意指的诗韵特征(如"力度"、"张力"等)。(2)已被风格化的、真正的含蓄意指系统(例如，"优美的"或"表现主义的")。这些惯习规则系统伴随着作为一种附加的或补充的信息的纯肖似记号成分。

5、肖似代码：通常以可知觉的成分为基础，这些成分是按照传输代码实现的。这些代码被连接为修词元(figures)、记号和意素。

a，修词元：它们是知觉条件(如主题一背景关系，光暗对比、几何量值等)，按代码规则被转换为图形记号。这些修词元在数目上不是无限的，也不总是离散的。因此，肖似代码的二级分节似乎是由诸可能性组成的连续体，众多的个别的信息从这些可能性中产生，并可在语境中被译解，但不可能归结为一个准确的代码。实际上，代码还不能被认识，但这并非说不存在代码。至少我们知道，如果我们改变修词元之间的条件到一定限度时，就不再能指出知觉条件了。

b，记号：它们指(1)通过惯习性的图形手段成立的识别意

素(鼻子、眼睛、天空、云彩)；或者指(2)"抽象模型"、象征符号，对象的概念图式(用具有放射线的圆圈表示太阳)。它们往往难于在一个意素内去分析，因为它们表现为非离散性的，表现为一个图象连续体的部分。我们只能在该意素的语境内来识认它们。

c，意素：它们更经常地被看作"形象"或"肖似记号"（如一个人，一匹马)。实际上，它们构成了一个复杂的肖似性短语(如"有一匹马侧立着"或至少是"这里有一匹马")。这些意素的编类方式是最简单的，而且肖似代码往往只在意素的层次上起作用。由于肖似记号可在意素的语境中被识认，意素就成为这些记号的通信中的关键因素，记号使意素彼此对比地并列着。因此意素应当——相对于可予同一化的记号——被看作是一种个别性语言表现(idiolect)。

肖似代码在相同的文化模式内，甚至在相同的艺术品中很容易改变。在此视觉记号表示在前景中的主题，它把知觉条件连结为修词元；而在背景中的形象被归结为无所不包的识别意素，其它成分均遗留在阴影中不起作用了。(在此意义上，一幅旧画中的被分离出来加以突出的背景修词元，看起来象是一些现代绘画；现代具象艺术越来越离开对知觉条件的简单复制，而只是去复现一些识别意素了)。

6、肖似化代码(Iconographic codes)：这类代码把肖似代码的"所指"提高为"能指"，以便含蓄意指更复杂和更被文化化了的意素(不是"人"、"马"，而是"国王"、"柏加索斯飞马"、"亚历山大大帝的战马"、或"圣经中令人失望的先知的驴子"。因为它们都以无所不包的识别意素为基础，它们都由于肖似性变异而成为可识认的。它们产生了组合段的结构，这些结构虽十分复

杂但可直接识别并可被分类，如“先天性”、“普遍正义”、“启示录的四骑士”等。

7、趣味和感觉代码：这些代码(以极其富于变化的方式)建立了由前几类代码的意素引起的含蓄意指方式。希腊神庙可含蓄意指“和谐美”、“希腊理想”和“古风”。风中飘扬的旗帜可含蓄意指“爱国主义”或“战争”；各种含蓄意义均取决于情境。因此在某一历史时期中某类女优意指着“秀美”，在另一历史时期中可能显得滑稽。感觉的直接反应(如色情刺激一类)被叠加于这一通信过程的事实，并不证明这一反应是自然的而非文化的：使一种物理类型比另一种物理类型更可取正是由于惯习作用。趣味码化作用的其它例子有：一个在一只眼上蒙上一条黑布的男人像，在肖似化代码中意指着海盗，而通过叠加作用又可意指“历尽沧桑之人”。另外一幅肖像意 指“邪 恶的”，等等。

8、修词性代码：这类代码是由惯习化作用产生的，它们尚未成为明确的肖似代码，但已为社会所吸收，成为通信的模式或规范。它们象一般修词性代码一样可被划分为修词性修词元、修词性前提和修词性论证。

a，视觉修词性修词元：它们可被归结为语言的、形象化的形式。在隐喻、换喻、反喻、引申修词法中均可找到这类例子。

b，视觉修词性前提：它们是肖似化意素，具有特殊的情绪含义或品味含义。例如，单身一人沿着望不见尽头的林荫道走向远方意指着“孤独”；一个男人和女人充满爱意地望着一个孩子的画面，按照一种肖似性代码意指着“家庭”，它成为如下论证中的前提：“快乐家庭是值得羡慕的目标”。

c，视觉修词性论证：它们是具有论证力的真正组合段连结物。在电影剪辑中常可遇到这类例子，于是在不同框面间的相

续与对比关系可传达某种复杂的论断。例如，"角色X来到现场，疑虑重重地注视着尸体；他或者是同谋，或至少是因此谋杀案而获益者。"

9、风格代码：这类代码是或者由修词学加以码化的、或者只被实现过一次的、确定的、独创性的代码。它们表示某种风格学的成就，标志着某位"作者"特点（例如在某一影片结尾："孤独一人在道路上越走越远，直到消失为远方的一个黑点——卓别林"），或者某一富于情绪性的场面的典型化的实现（例如，"一个妇人掀着前厅内柔软的窗帘，神态放荡——贝勒·艾波克的色情表现"），或者是某一美学理想、技术与风格学理想的典型化实现等等。

10、无意识代码：它们构成了肖似的或肖似化的，风格性的或修词性的决定性结构。人们根据惯习把它们看成是能够进行同化作用或投射作用，能够刺激起某些反应并表现某些心理情境。它们特别被运用于劝说性的表现媒介中。

第二部分：对行为概念的批评

帕索里尼在进行"行为的书面语言"这类电影符号学的研究中完成了四种有趣的运作程序：1）他主张说可以有一种码化的电影"语言"（我们将称其为代码），它并不就是一种一般的视听技术，而且这种码化作用并不必然遵循天然语言的双层分节模式；2）他主张，由于电影只纪录在先存在的语言，即行为的语言，他的电影符号学首先可看成是一门关于现实的符号学；3）他试图把电影语言分节为语素（monemes），语素被定义为与框面对应的相当复杂的意义单元，并把电影语言分节为影素（cinemes），影素是现实中那些相同的客体和行为。语素和影素具有自己的

(自然的而非惯习的)意义，并具有二级分节的成分，但却是离散性的和有限的，正如日常生活中我们看到的事物的形式一样；4)根据这种"语言"，他提出一种语法、一种修词学、一种风格学，它们均可归结为运作性法则。这些运作程序作为多少是创新地扩大电影话语的起始性代码而起作用。虽然第1)点和第4)点在我看来是可接受的，我却想否认第2)点；而对于第3)点我想作些说明来加以修正和补充，以便使研究沿正确方向进行。而且我希望我的看法将按这个意思被理解。

Ⅰ、对第2)点的批评。把行为说成是一种语言，从符号学角度看是有趣的，但帕索里尼用"行为"一词指两种不同的意义。当他说史前人的语言遗迹是由人的完全的行为对现实所做的改变时，他把行为看作是产生客体记号(object-signs)的物理过程。对此我们是同意的，但不是因为语言遗迹是行为(即使能在其中看出一种行为的痕迹，正象在每一件通信活动中的情形一样)。这些记号与列维—斯特劳斯在把某一社群的器具解释成通信系统的成分时所谈到的那些记号相同(通信系统是具备其一切复杂性的文化)。然而这类通信与那种把行为看成是有意义的姿态的看法毫无关系。现在我们再来看第二种行为意义：我转动眼睛、举起手臂、站稳身躯、笑、跳舞、举起拳头，所有这些行为同时也都是通信行为——我通过这些行为向其他人表示什么，或其他人通过这些行为向我传达什么。①

但是这些姿势表示不是"自然"(因此不是在自然、非理性、前文化等意义上的"现实")；姿势表示是惯习和文化。这类行为语言的符号学已经存在，它被称作运动学(kinesics)。即使这是一门仍然与交替学(proxemics，研究人的位置与说话者之间差距的意义的学科)相配合的、尚在形成过程中的学科，运动学

的进展正在把人类的姿势表达编码为意义单元，这些意义单元可被组织为一个系统。正如皮丁格尔与L·史密斯所说："姿势和躯体的运动不是人性本能使然，而是习得行为的系统，它们在不同文化之间显著不同"。(对于了解毛斯关于躯体功能的杰出论述的读者，这一论断不足为怪)。R·比尔德维斯太尔也已提出一个有关姿势运动惯习性记录系统，这一系统按照不同研究地区来区分代码。他选择运动元(kine)一词作为最小运动单元的名称，它可被抽离并具有被称作是运动素（kinemorph）的自主意义。这一研究与提出一种运动句法（kinesic syntax）已十分接近了，运动句法可以说明可编码的大组合单元的存在。对此问题特别值得指出一点：即使我们假定在那里真的存在着重要的自发性，这种自发性实际上也会被文化、惯习、系统、代码，因而引申来说，也就是被意识形态所吞没。在这里符号学用自己的工具着手工作，把自然转化为社会和文化。而且，如果交替学能够研究惯习性的和有意义的关系，这类关系调整着两位谈话者之间的距离、接吻的意义结构、或把挥手再见变为永诀所需要的分离量度，那末我们就在此看到了由已经作为一个记号世界而存在着的、电影所纪录下来的行为世界了。

电影符号学不可能局限于只是一门研究天然自发性的传输条件的理论。实际上它相当倚重于运动学，并以此为根据研究肖似性传输的可能性，确定在何种程度上电影的风格化姿势表现违反着和修改着现存运动代码。无声片必须夸大正常的运动单元，而安东尼奥尼的影片却似乎想削弱运动强度。在这两种情况下，由于风格学的必要而产生的艺术动力学，丰富了接受电影信息的观众的习惯，并改变着其运动学代码。对于作为研究运动可识认性的转变、交换和限界之学的电影符号学来说，这

是一个有趣的论证。但在每一种情况下我们都陷入了决定的代码循环中，而且电影在我们看来就不再是对现实的奇迹般的再创造，而是一种谈论着另一种在先存在的语言的语言，这两种语言通过惯习规则系统而相互起作用。

然而我们所谈的一切同样是清楚的。符号学分析在姿势单元的层次上很重要，这些单元只表现为电影通信的元素，在此类通信中这些元素不能进一步再加以分解。

Ⅱ、对第3)点的批评。帕索里尼断言，电影语言有自己的双层分节，尽管它并不与天然语言的双层分节相符合。而且在这个问题中他提出了一些应当加以分析的概念。

a）电影语言的最小单元是组成一个画面的各种各样的真实客体；

b)这些具有现实的形式的最小单元将被称作影素，它类似于音素(phoneems)；

c）影素组成较大的单元——画面，它与天然语言的语素(moneme)相当。

这些断言应当修正如下：

a_1）组成画面的种种真实客体是我们已经称作肖似意素的东西；而且我们看到，它们为何并不是具有直接理据性意义的真实因素，而只是惯习化的效果。当我们识认一个客体时，意思是说，我们在把一个"所指"(它以肖似代码为基础)归因于一个"意指的"结构。帕索里尼在赋予一假设的真实客体以能指的功能时，(如V·萨尔提尼去年评论时指出）并未明确区分记号、能指、所指和所指物(referent)等概念。如果说有什么符号学不能容忍的事，这就是他用所指物概念取代了所指概念；

b_2)然而这些最小单元不能被定义为相等于(天然）语言中

的音素。正如我们将在下面研究中看到的，音素就是由语素分解后得到的东西（语素是意义单元）——音素并不构成被分解的意义的部分。而帕索里尼的影素（各种各样可识别的客体的形象）仍然保持着它们自己的单元意义；

c_3)那个较大的单元画面并不相当于语素，而是相当于话语（麦茨在前面已说过）。例如，“有一位硕长的、金发的老师侧身站在这儿，戴着眼境，身穿格子西服，同十位同学谈着话，这些学生两个一排坐在朽坏的木凳子上等等。”

为什么要批评帕索里尼的术语名词呢？因为，一个代码必须或者经受或者不经受对于其连结方式的分析。如果象麦茨的理论中那样不进行这样的分析，承认电影以不可分析的单元（如镜头——不固定、连续性、理据性、类似于它所复制的现实）的组合开始，然后在大组合段单元的层次上寻求其代码，这已足够了。但是如果我们必须找到一种电影的“语言”的话（而且我相信帕索里尼的工作是有意义的），那么对于这种语言的研究与对于其它非天然语言代码的分析都须运用同样严格的方法。

于是在我转而阐述某些有关电影代码的符号学命题之前，应该概述一下L·普里托有关代码的各种分节方式的研究。⑫

第四部分：电影代码的分节

最后的问题：多于双层分节的代码是否有可能存在呢？我们先来看一下支配语言中双层分节运用的节约原则：少数单元（修词元）本身并无意义而只有区分值(differential value)，它们结合起来构成了大量的意义单元（记号）。

那末寻找一个第三层分节是什么意思呢？首先，它可能有助于确定在记号与记号的结合中的某种“超意义”(hypersignifi-

cance，这个词类似于“超空间”--hyperspace，它指某种超出欧几里德几何学范围的东西)。在这种情况下，组成超意义的诸记号将不具有部分性的存在，记号与超意义的关系将等同于修词元与记号的关系。因此在一种三元分节的代码中将会有1)修词元：它们彼此组合成记号，而并不共同承担记号的意义；2)记号：最终结合起来组成组合段；3)“x”元素，由诸记号的结合中产生，诸记号也不共同承担这些x元素的意义。天然语言中记号“狗的”一个修词元并不指狗的一部分；因此作为超意义元素“x”的组成成分而存在的记号本身，并不指“x”指示的东西的一个部分。

现在我们可以假定，电影代码是唯一具有三层分节的代码。

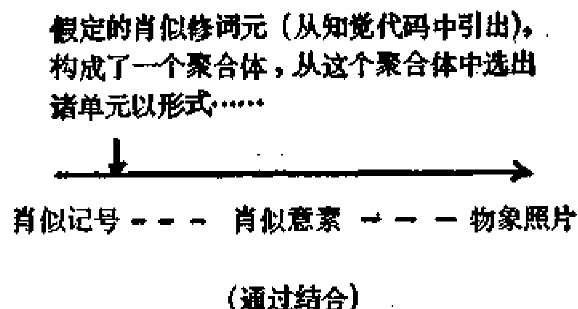
我们再来看帕索里尼举出的那个画面⑬——一位老师对教室中学生讲话。让我们在某一张照片的层次上来分析这个画面，这幅照片是从活动影像的历时流中同时态地抽离出来的。因此我们获得了一个组合段，我们可以把其组成部分看作是同时态地结合在一起的诸意素。在该画面中意素就是“一位修长的、金发的男人站在那儿，身着浅色西服……等等”。它们可以最终被分解为较小的肖似记号：“人的鼻子”、“眼睛”、“方脸盘”等，它们都可在该意素的语境中被认出，并且具有直接意指的或含蓄意指的意义。对于一个知觉代码来说，这些记号可再被分解为诸视觉修词元：“角度”、“光暗对比”、“曲线”、“主题—背景关系”等。

应当注意，我们并不一定要用这种方式分析这幅照片以便把它看作多多少少是一种惯习化了的意素（某些特征让我能认出肖似化意素“老师与学生们”，并把它与例如“父亲与很多孩子”加以区分。）但如我前面说过的，这并不意味着不存在分节，

不管这种分节在何种程度上可被分析或被数字化。

如果我们要按照目前语言学的惯例绘制一幅这类双层分节图，我们可以利用彼此成直角的两根轴（聚合体轴和组合段轴）。（参见图一）。

图 1



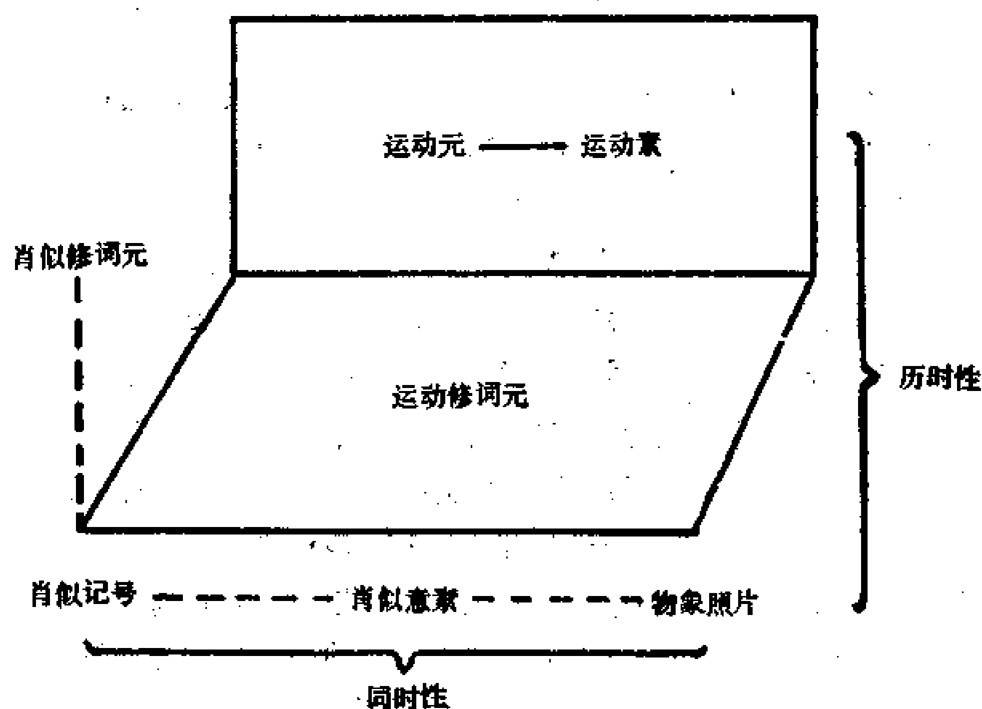
但是当我们从这幅照片过渡到该画面时，画面上的角色完成了某些姿势：肖像通过历时性运动产生了运动，而诸运动又被加以安排，构成了动素。不过电影的情况更复杂一些。实际上，运动学提出了这样的问题，作为有意义的单元的运动（因此，如果你愿意的话，可把它比作语素，并可定义为运动的记号）可被分解为运动修词元，即诸离散的运动元素，它们未参与承担运动意义（意思是，大量无意义的运动单元可构成种种有意义的姿势单元）。运动学却难于在姿势连续流中认出离散的时间单元。但是对摄影机来说却并非如此。摄影机把运动正好分解为许多离散单元，它们本身仍无意义，但相对于其它离散单元来说具有区分值。如果我把两个典型的头的姿势分解为一系列照片（例如记号"是"和"不"），就发现有种种位置，我不能将它们看作是运动"是"和"不"。实际上，如果我的头向右转，它或者是

一个运动"是"的修词元，结合着运动"向右边的人点头"(在这种情况下运动素就是：我正对右边的人说"是")，或者是一个运动"不"的修词元，结合着运动"摇头"(它可能有种种含义，在本例中构成着运动素"我用摇头说不")。

因此，摄影机为我们提供了无意义的运动修词元，这些修词元可以在照片的同时性层次上加以抽离，并可彼此结合成运动元(或运动记号)，运动元则可产生运动素(或运动意素，无所不包的组合段，诸组合段可无限制地彼此相加)。

如果用图表表示这种关系，就不能再依赖二维轴，而必须用三维轴(参见图 2)。实际上，当诸肖似记号结合成意素以形成

图 2



诸单幅照片时（沿着连续的同时性方向），这些记号就同时产生了一个有历时性深度的层次，它由画面内完整的运动的一个部分组成。这些个别的运动，通过历时性的组合，产生了另一个层面，它与第一个层面成直角，由诸有意义的姿势单元组成。

把这个第三层分节赋予电影其意义何在呢？诸分节作用被导入代码以传达大量的可组合的成分。它们表示一种经济性的解决办法。但在选择可组合的成分时，代码无疑被削弱了，而当恢复组合的可能性时，待传达的事件的丰富性中只有一些得到恢复（最具可塑性的语言永远比它所描述的现实更贫乏，否则就不会存在一词多义现象了）。因此，一旦我们或者通过天然语言或者通过盲人白棍子的贫乏的非分节的代码把一个名字赋予现实时，我们就使自己的经验贫弱化了。但这是我们为了传达现实的信息所必须付出的代价。

诗歌语言充满了词意模糊的记号，它企图通过在一个语境中大胆地并置几种意义以迫使读者为自己恢复失去的信息丰富性。

我们既已习惯于无分节的、或至多是双层分节的代码，现在去经验一个有三层分节的代码（因而容许插入比任何其它代码多得多的经验），这是令人不安的。我们的感觉就象是一个二维世界中的二维人物发现了第三维度时……。

我们似乎已经有了这种感觉，如果一个运动记号只是在画面层次上实现的话；然而实际上通过诸照片的历时流，大量运动修词元在单一照片内被结合在一起，而在该画面上很多记号被结合成组合段。这类组合方式的语义丰富性使电影成为比言语更丰富的通信形式。在电影中正如在肖似意素中已经看到的一样，各种意义彼此并不沿组合段轴相互连接，而是同时出现，并

通过彼此相互作用铺陈出一个宽广的含蓄意指网络。

应当补充说，由视觉三层分节赋予的现实印象是由音响和言语的分节作用加以补充的。但这类考虑不再与电影代码(cinematic code)有关，而是与一门电影信息(filmic message)的符号学有关了。

看来我们只限于讨论三层分节问题就够了。我们面对着比任何其它现象都更丰富的惯习化和更精细的形式化作用，不免惊异地相信，我们所看到的是一种把现实复原给我们的语言；于是电影的形而上学也就诞生了。⑰

沃仑的注释

① 传统上电影语言的问题以蒙太奇特性和镜头关系的组接为中心。艾柯作为电影符号学的后起之秀却以镜头本身，以摄影形象为起点。从某一点上说，他的兴趣与其说在于电影的句法（电影如何通过把形象置于时间中来传达意义），不如说在于形象本身可理解性的原初条件。因此，他所论述的大部分内容均与知觉心理学（识别视觉图式之学）而非与语言学密切相关。奎格鲁·撒格逊读者会注意到与切雷和冈布里奇这些作者的思想的类似性。艾柯的倾向偏离了美学，而接近于信息论。

② 帕索里尼的思想可参见《帕索里尼论帕索里尼》（由O·斯太克为电影丛书所编）一书。此书包括一份详尽的参考书目。

③ 此句的意大利原文不完整。

④ 艾柯相信，一切人类通信都是码化的，而这是可理解性的必要条件。天然语言为我们提供了最复杂的和最精巧的代码系统，而其它通信形式的结构则薄弱松散得多。我们能理解各种各样的信息，因为我们有大量的"正当期待系统"（在此他表现了对知觉心理学和信息论的偏向）。我们往往是无意识地习得了大量知觉规则，而且这种习得的知识能使我们对所见所闻做出假设。我们可能不断地要犯错误，但整个来说某种心理机制将起支配作用，我们将变得正确。艺术作品是特别难于理解的，因为按定义来说，艺术品的意义是高度含混的。

⑤ 艾柯通过指出偏见和态度也能被看作是期待系统，被看作是我们

在自己的意见和反应中设法加以获得和无意识地加以安排的"预定思维方式"，而企图把知觉和意识形态这两套心理活动联系起来。然而他并未进而讨论什么原因使这些期待成为正当的问题。可能他不想陷入某种实用主义。

⑥ 艾柯坚持说，一切记号，包括形象（即不只是语言记号），都是任意性的和惯习性的，因此我们必须学会如何解释它们。它们是文化性的而非自然的。然而他承认，注视一幅斑马的照片在某方面更接近于注视一匹真实的斑马，而较少接近于听到和读到"斑马"这个词。然而艾柯坚持说，符号学家必须关注的问题是在注视形象与理解形象之间的区别，形象是与行为世界中的客体相对而言的。

⑦ 艾柯采取了一种彻底的二元制原则。他认为大脑的活动方式象数字计算机一样，它把每一种连续的东西分解为一系列不连续的二中取一的选择。知觉的方式与电视扫描机制也很相似，这就提出了知觉作用精微性的问题。在天然语言中有马丁内所谓的不同音素间的"安全边际"的问题："p"与"b"区分明确，如果存在有不定数量的、模糊的中间音，语言的可理解性就会瓦解。对于视觉语言来说情况并非如此，任何人在注视一幅彩色地图时都会了解这一点。各种颜色彼此混合，很难看出一种颜色是与另一种颜色相对立的。知觉细微性的程度是因人而异的（例如，品茶或品酒需要象进行配色时一样的技巧）。关于颜色的这种性质也可在音调、在潦草的笔迹这类现象中看到。在这里没有"安全边际"，然而我们能出于实用考虑而从一个挂钟上知道时间，尽管不可能知觉指针的移动：实际上，为了赶上火车我们能足够精细地解释两根指针间的角度的含义。

⑧ 组合段。艾柯使用该词的法国字样"syntagm"以与美国布龙菲尔德式的"syntagma"字样相对。这两个词表示着类似的概念，二者之间的区别正反映了法国和美国学派在研究方法上的区别。

⑨ 意素。艾柯把法文的"seme"（由布依松和布里托等人所用）译成意文"*sema*"。于是这个概念自从布龙菲尔德发明了"sememe"一词以来已经改变了。

⑩ 天然语言有双层分节。第一层分节是音素的连结，正如叶尔姆斯列夫指出的，它可通过简单的对比替换测定法（commutation test）确定。这样，我们在把"pig"（猪）变成"big"（大）时，就获得了不同的意义；因此我们可把"p"和"b"确认为不同的音素。第二层分节是语素的连结，对此

我们也可运用一种简单的对比替换法。如果我们把"fuell-speed"(全速)变成"half-speed"(半速)我们也获得了不同的意义,但却是在另一个层次上。同样,我们可以把"full-speed"变成"full-back"(后卫),把"half-speed"变成"half-back"(中卫)。这样我们就识别出四种不同的语素:"full"(充分的)、"half"(一半的)、"speed"(速度)和"back"(背后)。于是天然语言就有两层分节方式。艾柯认为,当我们开始研究视觉形象时,发现需要假定三层分节,三个层次,在三个层次上意义都可能受影响。第一层分节是修词元的连结。艾柯似乎用它表示这样一种方式,按此方式我们可通过检查色调的变异、线条角度的变异来区别出不同的抽象绘画;而且这些因素的变异都是有意义的,这类形式上的变异必然对应着一种语义上的变异。第二层分节是记号的分节。艾柯似乎用它指这样的方式,按此方式,我们把一条线或图形看作是具有作为所指物的一个或一组外界对象。于是我们把其中含有一点的椭圆形看作一个眼睛。第三层分节是"意素"的连结。大概来说,艾柯用它指这样的方式,我们按此方式从诸成分的组合中构造一个完整的图画:两个眼睛+鼻子+嘴=脸。艾柯并未讨论这类对比替换法是否可应用于每一层次,以便可靠地确定它们。

⑪ 在这里艾柯提出了一个极其有趣的论点。在姿势语言的研究中,或者在今日我们已知道的"运动学"的研究中,已沿着某种程度的行为主义与经验主义路线取得了重要进展。它主要研究日常生活中的姿势现象,虽然也有一些专门化的研究以特拉波派天主教僧侣和芭蕾舞演员一类的姿势习俗为对象。艾柯问,在电影中是否不能形成一套特定的姿势范围和系统呢。他提到无声片中的模仿风格,而且我们也可能进而考虑西部片的姿势风格;西部片提供了大量引人注目的例子,我们可以从中看到电影已发展了它本身的"人工"姿势语言。

⑫ 在第三部分中,艾柯概述了L·普里托(见下)的研究,列举了具有不同分节方式的不同代码类型。他关心这类亚语言系统如海军旗语、交通信号、旅馆房间编号、电话号码、以及最后作为具有可动分节代码例子的调性音乐、牌戏及军阶系统等。最后他谨慎地说:"所有这些可供选择的例子只是为了指出企图抽象地建立代码分节层次的困难性。重要的问题并不是勉强地试图在固定的关系中去识别固定数目的分节方式。归根结蒂,一个成分既可出现于第一分节层也可出现于第二分节层,一切都取决于你如何去看待它"。(L·普里托的著作有:《信息与记号》,P.U.F. 1966

年;《精神学原理》,默顿出版社,海牙,1964年。)

⑬ 艾柯把一部影片中的个别画面看作是具有三层分节(肖似修词元、肖似记号、肖似意素)的一个形象,并把诸画面组成的片段看作是引出了由姿势组成的新维度,后者甚至也有自己的三层分节(运动修词元、运动元、运动素)。然而大量的姿势可能同时出现,因此这个问题的研究极其复杂。此外,虽然艾柯并未提出这一点,姿势不一定是动力性的,或至少可以说,其动力性会表现为极其不同的方式。于是,譬如说,眨眼是发生于时间中的简单的动力性的姿势。但"固定的露齿笑"或"斜视"又是什么呢?鲍嘉不动的上唇具有确定的姿势意义,正因为它从不运动。

⑭ 艾柯在其它研究中把数字式变成模拟式的方式(按此方式许多微小的二元选择,组合为一幅连贯性的世界图画)与黑格尔的量质飞跃说作了比较。这当然已是一种电影形而上学了。

5. 论电影语言的概念

〔法〕克里斯丁·麦茨

〔原编者按语〕

本文首先在1971年1月巴黎的一次讲演中提出,1972年在欧柏林大学生电影会议上散发了英译稿。在这篇讲演稿中,麦茨提出了电影是否是一种语言的令人困惑的问题,并且主张电影不象口头语言,它缺少一种"语言系统"(langue)——"一套具有特殊范围的代码"——,即"一个供相互通信用的记号系统。""语言系统"是能够产生言语信息的代码,但它并不是在一种语言中起作用的唯一的代码。在麦茨看来,电影语言所缺乏的正是"语言系统"(langue)。麦茨引证三点理由把电影不定义为通信,而是定义作表现和意指作用(按照系统论,这是一个会引起争议的观点),定义为只是部分的系统和欠缺记号的系统(影象建立在理据性的类似或类比上,而不是建立在对其索绪尔

式记号所指物的无理据的或任意性的关系上。)

这就导致麦茨在一个超越影象的层次上，在把影象组合成片断的过程中，在故事本身的产生中，通过广义的蒙太奇手法去寻求一种电影语言的特征。在本文中他引证了"持续蒙太奇"的例子，并研究了构成它的能指以及与其相伴随的所指。接着麦茨也在代码研究(他的实践对象)和本文研究之间，奇妙地作了有益的区分。这一区分对于解释为什么特殊的电影关联或本文分析在一种符号学的分析中没有占据突出地位还是不够的，后者主要关心电影作为一种由代码系统组成的语言是怎样进行通信(或意指)的。麦茨还主张，某些主要由语言学家定义和使用的词，如能指和所指，组合关系(syntagmatic)和聚合关系(paradigmatic)，也可用于电影语言研究，因为它们适用于"语言系统"和其它代码所共有的特征。语言学可以看成是符号学的一个分支，但关于它的工具和方法的知识对于较广泛领域内的活动也是有价值的。

今天我要讨论的问题产生于一种困惑，目前我只能谈一下对这个问题思考的暂时结论。当我们碰到电影语言(langage)这个概念时就会产生困惑，这个概念经常出现在电影评论家的论述中，它是由电影理论家独特的传统遗留给我们的。

的确，这个隐喻词(它本身可以被当作一个通常的名称或被看成一类研究的标志)在使用时，在我看来，却常常伴随着一种明显的不一致性。人们把电影说成是一种语言(langage)，同时却怯于涉及任何语言学的教导。

在这个问题上我们看到一种躲避，一种迂回，以及随之而来的一种难以克服的矛盾：人们怎能看不到，仅只是使用一下这个

词也不可避免地会使读者或听众触及在电影语言和天然语言之间一整套内在的联系和含混的类似性呢？那么我们又怎能逃脱澄清自己所造成的含混印象的责任呢？我们必须或者与这个隐喻词妥协，或者将其弃而不用。

如果电影真是“一种语言”(un langage)，我们应当设法明确它与语言(le langage)的异同处，后者是语言学的研究对象。

在我看来，电影语言与人类音声语言之间最重要的区别应当沿语言系统(langue)的方向去探讨。在任何音声语言的中心我们都发现，在各种其它的规则结构(如表达性的规则结构)中有一种特殊范围内的代码，即语言系统的代码。但在电影中却并无类似于这种代码的东西，当然除了有声片中的言语因素以外。而且我们所说的也不是类似于某一个语言系统的东西，而是指语言系统本身(la langue)。

于是在电影中就没有与一种语言系统类似的东西；这就是说，在电影中没有任何东西具有语言系统的特征和其内在的组织。反之，我们却发现有这样一种因素，它对于整个电影话语承担的功能，某种程度上与语言系统对音声陈述句的整个意义承担的功能相同，这就是，它只建立了通常称作“直接意义”或字面意义的第一级理解层次。在电影中的确有某种“语言系统的相当物”，但它并不与一种语言系统(une langue)类似。这个相当物就是知觉类似(视觉与听觉类似)原则，借助这个原则，观众才能识认银幕上出现的东西。

语言系统在天然话语中也多少具有某种相类的作用。但是我们知道，其内在的基础结构不是知觉类似；反之，它是一整套自索绪尔以来被称作“任意性”的联系。

当然，语言性与类似性绝非彼此对立，好象“被编码的”与

"自然的"彼此对立似的。二者之间的区别（我将稍后再谈这个问题）表现在别的方面。我们称作类似(analogy)、"相似"的东西，（即皮尔士所说的"相象"和美国符号学家所说的"肖似性"(iconicity)）的确存在于一整套高度发展的心理与社会的组织中（首先是相当复杂的知觉本身的心理与生理机制），而且对相似性的理解涉及一整套结构，其形式在历史的各阶段，在不同的社会中变化显著。在此意义上类似性本身就是被编码的。

简单来说，知觉类似的代码不是语言系统，它与语言系统只有很少的相似处。

因此，与某些电影理论家的看法相反，确实并不存在一种电影的语言系统（langue cinematographique)。虽然这是一种否定式的判断，却并非无用的判断，因为一旦对此加以说明，通过对异同点作用的考察，也就同时说明了电影话语的某种固有的特性。

首先，与语言系统相反的电影不是一种通信方法。它并不在发者和受者之间直接导致双边交流：我们并不以同时制作的另一部影片去应答某一部影片。意指领域与通信领域不应混同，后者是更受限制的。电影进行意指，但它是作为一种表达手段，而非一种通信手段去进行意指。

显然我们也可以同样看待某些音声话语（例如诗歌朗诵），但却不能这样来看待音声的语言系统，后者不应与音声语言(langage phonique)的某次使用相混。

其次我们将看到（对此我前面已提过），电影的直接意义是依赖于类似性编码原则的，尽管并不完全如此，而音声陈述语的直接意义却主要依赖于任意性编码原则。

第三，电影和语言系统在离散性单元(discrete units)方

面的差别是极大的。不是说电影没有离散单元，它的确包含有这类单元。稍后我将举例说明一种被编码的电影片段。但是，首先，电影中的离散单元与语言系统中的离散单元不是一样的。其次，我们对此所知甚少，因为电影研究还是相当落后的。这种情况使人以为在物体形象上不存在离散单元；这是一种误解，虽然是可以原谅的误解。

最后，更重要的是，电影中的离散单元并不显示其真实面目。正象任何其它肖似意指作用一样，电影意指作用初看起来似乎是连续性的，而不是离散的。这一表现也是其实际情况的一部分，或更准确些说，一个方面。说一部影片的意义是连续性的，因为我们说一般观众把它体验为连续性的。因此就有了建立一门意义现象学的可能，这是我在我的研究工作的某些方面企图去研究的；这门研究有意根据非专业的观众的角度去描述后者的“体验”。如果电影在开始时不被直接地和充分地理解为具有意义，我的工作就甚至不再有研究的对象了。甚至当人们想要（如对我来说）批评这种自然的印象，并阐述得以产生这一印象和其中隐藏的种种机制时，就必须考虑这一印象存在的事实。电影不是现实的严格翻版，它是一种复合的言语。但是如果一个人不相信幻觉的现实，又怎能去批评现实的幻觉呢？

于是，某种类型的研究的目的就是使隐藏在电影的天然性背后的编码作用显露出来。但是这类编码与语言系统的编码当然非常不同。电影中不包含任何类似于双层分节的东西。有些人在与我讨论时想要论证说情况相反。但是在我看来，他们的方法忽视了电影的特点和语言系统的特点。此外，我认为这种方法基本上混淆了语言学和语言系统。为了研究电影，可以从语言学的某些运用中获得启发，但不能从语言结构客体（l'objet

-langue)的某些性质中获得教益；人们不可能从一个客体中获得启示；

电影语言既不包含相当于语素(或几乎相当于字词的东西)的第一分节中的单元，也不包含任何相当于音素的第二分节中的单元。

此外，有一件事很令我惊异：在传统的电影研究中常见到的那种把形象与字词(同理把电影片段与短句)加以类比的做法，甚至曾为那些从不运用语言学的理论家所主张。

电影的分节结构是存在的，但它存在于别的方面。首先，区别显然在于真正说着的电影语言与电影本文全体(在此"本文"一词用在叶尔姆斯列夫的意义上)之间。

在一段音声本文，如一段对话中，语言不只是起作用的代码。其它系统(如在某一社会文化领域中起支配作用的系统，表达的或情感性的语调，各种含蓄意指作用)都与语言系统的作用相结合，它们也把各自的分节方式纳入本文中来。

因此，一段本文(甚至于一段文字本文，或一段电影的综合本文)与一种代码十分不同。首先因为本文包含着若干种成分；其次因为，对本文(本文本身)的研究不应与对其中显现的某种代码的研究混淆起来，而是相反的，必须(按照相关原则的一种置换)强调本文中支配着诸代码组合的运作，简言之，即形成本文的东西。

所以在我看来，本文分析与代码分析是两种不同的活动，尽管有各种纽带把它们连在一起。就此而言，我的研究主要与这些代码有关：因此今天我将从这个角度讨论。

然而我们需要先给影片的(filmic)本文下一定义：影片本文是影片的全部话语，它是表现的单元，甚至于在开始时只是能

被证实的单元，而且它是由影片的诸拷贝（如果它们的质量正常）以完整的形式保持着的单元。

在此本文中我们可看到种种系统，或种种稳定的结构，对这些结构的分析可表明它们是被组织在一个系统中的，还是被组织在几个系统中的。某些系统涉及社会文化领域，它们出现在电影中，但也出现于同一时期同一文明的其它现象中。因此它们属于作为一段完整本文的影片（film），却并不属于作为一种特殊表达手段的电影（cinema）。

另一方面，也有电影本身所特有的系统，这些系统与电影的物质性质联系在一起（因为，我们不要忘记，电影也是一种技术生产工具），正象语言代码的特点是与言语的物质性，即与音声表达的某些特性，联系在一起的一样。

如果各种语言彼此不以它们的物理型式的能指互相区别（类似于叶尔姆斯列夫称作表达的质料的东西），我们就不会理解为什么某些（但不是全部）代码可被看作是某种语言所特有的了。

现代电影（即有音响和言语的电影）以五种物理型式的能指的独特结合为特征：(1)形象（但不是任何形象，因为镜象或逼真绘画也是形象；因此我们指的是被组织在电影片段中的运动的摄影形象）。(2)被记录的言语音声，这是指影片中的"言语"。(3) 被记录的乐声。(4)被记录的杂音（即在摄影棚中被称作"自然音响"的声音，以与乐音相对）。(5)书写物的图形记录（在此我指的是片头名单、字幕和形象中包含的书写物）。

这样就有五种不同的材料，单只把它们列举出来还不能告诉我们有关电影结构的任何东西。但当我们研究电影结构时，我们应当只限于把这些结构（而且单是那些结构）归为电影语言的

组成部分，这些结构的存在是与这些材料中的某一类，甚至与它们全体联系在一起的。

例如，言语音声不是电影特有的，但是被记录在磁带上的言语音声（而且它将与形象相对应）却产生了新的特性，因此这些特性成为电影所特有的了。

与我在开始研究时所提出的看法相反，现在我越来越倾向于相信，电影语言，甚至在我们刚才规定的较窄的意义上，已经包含着几个系统，而不只一个系统。在目前研究阶段，我们还不能自以为是地为这些系统开列一份准确的清单。另一方面，从现在起，如果我们还不能列举这些系统，至少可以了解其性质，了解其作用方式。为简明起见，我只限于考虑一个系统，以及这个系统的一种修词法。

在某一时期（所谓"古典"时期，从1933年到1955年）的故事片（如情节片）中，我们可以挑选各种蒙太奇类型，其数目不是无限的。这些蒙太奇类型所构成的系统（曾被称作"古典蒙太奇"，或"古典分解"）不关心被拍摄的对象或行为，而是关心这些对象与行为之间的时空关系。在这方面，每一类蒙太奇都对应着某种分析经验的方法，对应着真正电影时空组织中的某种逻辑原则（不同于实际知觉和语言系统的逻辑原则），对应着同一电影片段中连续影象链中的某种组合段型式。

这些蒙太奇修词法在相当程度上是从彼此之间的关系中获取其意义的。于是我们得来谈一下所谓组合段的聚合体。只是借助于某种对比替换法（commutation）我们才能识别和列举它们。这样我们常常谈到"平行蒙太奇"，但我们又如何知道它（作为一种离散单元，作为一种特殊型式的分节方式）存在呢，如果我们没有在同一时期的影片中发现那些不是平行蒙太奇的蒙

太奇类型的话？

在这些其它修词法中我将举我称作"连续蒙太奇"的类型为例。在一部影片中有两个男人在宽阔的地面上行走，步履艰难。我们交替地看到他们破袜子的近景镜头，逐渐长满胡须的脸部特写镜头，以及一些中景镜头，从这些中景镜头中我们看清了他们必须穿越的大片地区，以及他们步履蹒跚、摇摇晃晃的样子。这些连续的形象彼此通过淡入淡出和独特的音乐主题连接起来。当这两个人走到一个水坑前停下来，并坐在一处树荫里休息时，淡化与音乐都终止了，他们交谈了几句话，然后由另一种蒙太奇原则支配的另一个段落开始了。

在能指面上，这一结构包含了三个有关的特性：(1)从同一空间中出现的若干主题，循环地和紧凑地溶合在一起。(2)系统地依赖于一种，而且只是一种光学效果（在此是淡化技法）。(3)在音乐主题（单一的）和肖似形象系列之间时序的符合。为什么这些特性可以认为是相关的呢？一方面因为它们（或它们这些特性的组合）并未出现在同一时期使用的其它蒙太奇类型中。另一方面因为这些特性出现在这一时期的所有"连续性"蒙太奇中，不管被拍摄的对象与行为（它们在此不是相关的）如何千差万别。因此这种修词法并不是针对着某一事件，而是针对着某一事件的类，它是一个代码单元(code unit)（在此例中等于古典蒙太奇的代码）。

在所指的平面上我们也可看到三个相关特征（但是这些特征与能指的特征并非一一对应的；第(3)修词元只是偶然具有相等性）：

(1)同时性的语义特征；当胡须长出时，当袜子穿破时，一片沙漠逐渐被穿过。

(2)“连续的”语义特征。在古典电影的其它片段中，时间性是明显有向的：诸行动依次相连在一起。在此，时间是在广阔的、不动的、惰性的同时态中被组织的。单一的行为（“艰苦行进”的行动）是无结尾的，不发展的；是人物在行进，而不是情节在展开。

(3)与陈述方式有关的语义特征。通常，电影是充分陈述性的：它表示事件展开至其最小细节，正象我们在银幕上看见它的样子。在此，陈述方式却可以说成为不充分陈述的（sub-assertive）：这个片段并不想向观众表现出主人公漫长行进中发生的全部曲折情节，而只是提供有关这次行进的可信的说明，给予观众关于他们行进的观念或一个令人信服的样例。断言的方法不再是“如是这般”，而是“应该如是这般”。

从这个例子中本应再引申几点，由于时间关系，现在我只指出以下几个问题。(1)这种蒙太奇既不以知觉类似原则为依据，也不以任意性关系为依据，它属于象征界。(2)它在修词层（即较大单元进行的含蓄意指层）上起作用，但它也介入影片的直接意指层。这种功能上的混合性是电影所特有的。(3)这种蒙太奇只能被电影的技术工具从物质上产生出来。在电影之外没有真正的相当物。(4)某些相关特征可能是多余的，而非特有的。例如，音乐主题可以没有，但在此例中它的欠缺应遍及整个片段。(5)我归为能指所有的几种成分也同样可看成是为所指所有。但它们是另一系统内的所指，即知觉类似原则的所指。相对于蒙太奇来说，它们是作为能指起作用的。因此，这种修词法预先假定了做为较早阶段的类比，即使它本身作为一种形式来说不是类比式的。

在结束时我想再回过来谈一下语言学的启示性的问题，在我看来，语言学对于电影研究可以很有助益，如果我们不是只机械地应用它的话。在本讲开头我曾说过，象“音素”、“语素”、“字词”这类语言学概念，在电影话语中没有对应者。（或许还有许多其它的词如“音节”、“三数”）。但随着我的讲述的进行，我不断借用了一些其它的语言学概念：能指、所指、组合段、聚合体、表达质料、相关统一性、偶然统一性、对比替换等。既然如此，语言学的效用就是双重性的，而且一旦我们研究语言以外的意指作用时，这种双重性就开始出现了。

我相信如此。我也相信这个道理可以清楚地加以说明。有些语言学的概念或方法是与语言的特殊性质，与语言从其它语言中获得的性质联系在一起的；所以概念输出是无用的（除了否定的话语，这类话语已经获得了心理的重要性）。但是其它语言学的概念或方法具有一般的而不是特殊的意义：它们与出现在语言系统内和其它代码内的特性（例如聚合现象与组合现象）有关联。在这个层次上的概念，即使从开始就是由语言学家定义的，由根源上说已经是符号学的了：正因如此，这类概念对于研究某种非语言学意指系统才大有用处。

最后我必须明确指出，这样定义的语言学概念本身并不保证适用于电影现象全体。此外，在我的某些研究中它们是与其它事物混合在一起的。语言学方法只是贡献之一，我已探讨或未曾探讨的其它方法也是必需的：一般美学，经济学（因为电影是一种企业），观众社会学，意识形态研究（意识形态在电影中起着如此重要的作用），知觉心理一生理学，精神分析学（因为电影流程表现出了与弗洛伊德说的“初级过程”的某种类似性，对此我们所知还很有限。因为电影也具有“形象可能性”，这是弗

洛伊德研究梦境问题时发现的诸种性质之一)。

尽管存在着各种困难，正是在上述意义上我发现了电影语言系统这个概念的用途。因为我努力坚持的方法并未穷尽全部电影研究。这些方法所适用的电影整体的这个方面，包含着意义产生和传达中的某些特殊组织，正是这个方面与所谓“电影语言”有关。然而我们还未了解这个“电影语言”。我还未了解它。但对我来说它现在比八年以前要清楚多了。

三、电影本文结构分析

编者按语

“本文”(text)这个词在今日西方文艺批评中已相当流行，它可以指任何一种形式的艺术作品，特别指作品的“肌理”或结构。任何文艺作品都包含“物质面”(书写物、画布颜料、音符系列)、“形式面”(语法、技法、曲式……)与“内容面”，因此所谓电影本文也会涉及这三个不同的作品层次，特别是后两层。这样，电影本文既可指电影形式面的记号系统，也可以指电影内容面的成分系统。对于内容层次来说，还可以区别出一般本文(如同一“样式”中共同内容成分的结构型式)和个别本文(具体影片中内容成分的结构型式)。因此当谈到电影本文分析，或电影本文叙事分析时，也有一般与特殊之分。而大多数针对具体影片的分析都属于后一类。

谈到电影评论，当前西方研究界将其分为新闻式影评(克罗齐语)和专业影评两类。结构主义的影评当然属于后一类，本章收入的三篇文章都属此类。这类文章往往在前半部分详述个人的理论观点和研究方法，然后才通过具体的影评来印证自己的理论，因此一篇文章既是理论又是理论的应用。这种研究方式一方面表明评论家对从事电影作品分析的理论根据要求越来越高，另一方面也反映了当前西方电影评论还欠缺一致的认识和自信。

英国电影批评家罗迪的文章既表现出对法国结构主义的同情，又对它进行了“虚拟式”的批评。这篇文章所批评的“结构主义”是六十年代最典型的一种，它的理论依据是法国结构主义人类学家列维—斯特劳斯的神话研究。罗迪在文章中所说的影片结构是在内容面上展现的(正如神话结构一样)，但它具有形式性，因为其组成成分是对象的相关特征(一种形式因素)而不是对象本身。这些相关特征以双元对立形式构成了“关系束”或“关系组列”，它们最终反映了文化与自然，或善与恶的基本对立。这套特征关系网即所谓影片的结构(卓别林的影片最富这一特点)。但人们很快发现，这类结构分析传达的新意未免太少，而又表现了明显的机械论，因此遭到颇多的批评。列维—斯特劳斯对电影分析的主要贡献在于他本人有关形象记号的逻辑理论，他研究了原始人把具体实物与抽象观念结合起来的思维方式。银幕世界由于也是用具体影像去表现抽象思想，因此从该理论中受到很大启示。这些讨论对于“形象思维”研究的科学化显然极有帮助。罗迪在本文中通过具体影片分析说明了这一研究方法的得失。

《电影手册》这篇长文的内容和背景都比上文复杂得多，它已成为西方电影批评史上的一篇重要的代表作。1968年五月风暴使法国的理论研究发生了很大的改变。在法国思想界中列维—斯特劳斯的中心地位为阿尔杜塞和拉康所取代了。阿尔杜塞对资本主义社会意识形态的批判理论以及他的理论与实践关系的哲学强烈地影响了法国电影理论与批评的思考方式。具体来说，阿尔杜塞的结构因果观和多元决定论为影片的多层次分析提供了有用的模型。同时，拉康的精神分析学也从深层心理领域为电影研究提供了类似的结构因果分析法。六十年代末的

《电影手册》在改组以后决心以更加战斗的姿态用电影评论作武器去影响社会舆论，于是发表了一系列社论和长文（该刊编委柯莫利在次年发表的另一篇文章“电影、意识形态与批评”为另一著名例子）来表示编辑部的看法。由于该刊在法国首屈一指的地位，它的电影评论颇具影响力。在这篇文章中作者先表明不采用下述通常的评论方法：简单地将作品“归结”到一个理论原则上去；解剖作为一个封闭结构的影片本文；解除影片的艺术神秘化作用；把作品与社会历史的关系看作是直线性的（即简单的与单线的）；寻找作品隐蔽的深层意义。编辑部宣称他们所采取的分析方法是一种特殊的“读解”法，即在作品的每一层次上寻找关键性的意指作用，并进而探索使此意指作用成立的“书写作用”(inscription)。他们同时表明，这种影片读解法即一种“理论的实践”(阿尔杜塞语)，是使“读解”本身参与“影片成为一个本文的过程”。文章对影片各个片段作了细致的解剖，以指出福特的“书写倒错法”是为其唯心主义的再现论服务的：神话式的英雄林肯为了济世救民而牺牲了个人欢乐。这篇文章中所用的“书写”、“去势”、“倒错”等词语都兼用于两类语境。

一般来说，英美电影研究者在运用结构与符号学方法时，比法国同行更富于综合性。美国尼柯斯这篇文章反映了北美研究者的理论兴趣，他所援引的贝特森和威尔登的理论都具有典型的美国风格，尽管威尔登是北美主要的拉康解释者。贝特森结合心理学、系统论、社会学所建立的人类文化理解论具有明显的经验论色彩。尼柯斯在前两人影响下把信息论概念引入影片分析，认为电影是摸拟式和数字式这两种基本通信方式的结合。同时，他宣称，他企图把马克思和弗洛伊德结合起来，为电影理论作出唯物主义解释。在具体分析时，尼柯斯强调应联合进行

视象风格的形式分析与意识形态分析，以明确电影的意指作用方式。文章着重分析了《少年林肯》一片，可与前一篇文章参照比较。

6.图腾与电影

〔美〕萨姆·罗迪

〔原编者按语〕

S•罗迪于1969年初发表的这篇文章，概述了人类学中结构主义的成就和把它应用于电影分析的可能性，而且在提供了一个应用的范例之后，以他在以前很多讨论中所特有的那种怀疑论的观点作了总结。他指出，结构主义不能解释为什么一部影片是好的，而且它有把一部影片归结成“反电影的文学术语”、从而使分析贫弱无力的危险。罗迪的观点是可以理解的但是他或许没有充分考虑到，在诸如确定意义是怎样被传达的，而非意义是什么或应当怎样从美学上对意义加以评价等方面，结构主义(和符号学)所可能有的价值。罗迪关于结构主义为什么在六、七十年代期间被介绍到电影中来的简短的提示也是可贵的：在电影研究中，一种特殊方法论的兴盛和产生它的更广泛的历史格局之间的联系，比起电影和摄制电影的时代之间的联系，分析得更不充分。

有趣的是，罗迪的文章并没有清楚指出他所编辑的《银幕》杂志的主要目标背后的理论基础：电影中现实主义的成果和作为电影学术研究工具的结构主义和符号学的提倡。在这些问题上以后数年来的工作绝未消除罗迪在本文中表现出来的怀疑主义，但是《银幕》杂志本身提倡加强结构的和符号学的方法一事，

说明怀疑主义的色彩已经不那么浓厚了。

“大多数影片不够严格的理由之一是，这个行业中极少有人了解形象性表现(imagery)。”

——阿尔弗雷德·希区柯克

本文分成两部分，一部分是理论，另一部分是实践——这是我对这一主题所作的精神分裂式的反省。次序是任意的，两部分之间没有必然联系。

第一部分：理　论

结构人类学主要研究神话，特别是图腾神话——即那些利用它们试图加以编码之物来把世界编码的系统。自然物被用作在抽象思想中加以运用的概念范畴，然后被当成对自然与文化经验加以理解和综合的、知觉的和分析的框架。

老鹰与乌鸦的关系可用来表示亲族关系和部落内部猎人集团与拣食者集团之间的关系，以及友谊与冲突等关系。老鹰与乌鸦是“自然”物；它们被用来作为对社会与文化价值编码的手段，并被用来作为使包括它们自己在内的整个自然界秩序化的一个框架(grid)，这就表达了一种甚至更抽象的有关自然与文化结成一体的概念。下面的神话选自西澳大利亚：

老鹰是乌鸦的舅父，又由于和舅父女儿的特许联姻，同时就也是他潜在的岳父。一位实际的或潜在的岳父有权向他的女婿和外甥索取礼物，因此老鹰就让乌鸦给他带一只小袋鼠来。在一次成功的猎逐之后，乌鸦抵不住诱惑吃掉了这只小袋鼠，并且装成是一无所获地回来了。可是舅父不相信，问他为什么肚子会鼓起来。乌鸦回答说，为了止住腹饥，他用树胶塞满了肚子。老

鹰还是不相信，他搔外甥的痒直到外甥把肉吐了出来。他把外甥扔进火里作为惩罚，于是乌鸦眼发红，毛变黑，痛得连声叫唤，后来这就成了乌鸦特有的鸣叫声。老鹰宣布乌鸦永不再是猎人，它被贬为一种畏畏缩缩的猎物。后来就一直如此了。

图腾崇拜的结构分析作为电影的分析框架可能是有用的——这是一种借助自然物来创造形象的表现手段，其中代码（由实物组成）和被码化物（实物本身）虽然是可分辨的，却并不能清楚地加以区别，但是其具体形象通过它们的示意作用可以构成概念。弗兰克·卡普拉的《狄兹先生进城》一片中的大号是一支大号，一个把大号和善、明智、正直等抽象概念连在一起的联想链索的部分。大号是一套代码中的一个成分和被编码的物品。正如图腾自然物一样，大号把自然（大号）和文化（善）及社会（乡村）联结起来，而且就其被编入电影画面来说，它就是自然界的一个幻象，并被用来表达更抽象的、或美学性的自然与文化的结合。（参见“实践”部分的节２）

结构人类学是结构语言学在语言领域以外获得唯一全面性应用的学科，而且是被应用于可与电影进行比较的现象。本文就是打算继续进行已为L·罗色尔的论文（1968年）所提出的那种比较。

符号思想

L·罗色尔写道：

“电影的美学丰富性来自这样的事实，它包含了记号的三个方面：指示的，肖似的(iconic)和象征的。几乎所有论述电影的人们的大弱点都在于，他们只运用其中一个方面，把它作为自己美学的基础，作为电影记号的“基本”方面，其它的方面则弃之不

顾。这就削弱了电影的力量。”

的确，这会削弱一切艺术的力量。大多数象征性语言——绘画，神话，电影，甚至语言本身，都产生于现实和记号之间的复杂关系，在不同的层次上往往用不同的代码发出信息，简言之，它“被多重决定着”。

记号永远不是单纯的——它是物质与形式的结合，结构与结构的部分的结合，具体实物与抽象概念的结合。记号和形象组成着、凝缩着和聚合着事物。如果人种学者能把记号加以分解或分层——“层次却不可能被朴实的心灵区分出来。”（列维—斯特劳斯，1967年）

那种禀赋一种区分特征逻辑的心灵，把记号加以区分并将其纳入一种形式代码中去，这种代码可以吸收任何一种内容，而且它同时可涉及历时态与同时态，事件与结构，自然与文化，美学对象与逻辑对象。列维—斯特劳斯（1966年）曾把野蛮与文明，魔术与科学作了对照：

“……魔术以一种完全的、主宰一切的决定论为前提。另一方面，科学却是根据一种层次的划分；其中只有某些层次才采取决定论的形式，在其它层次上则不用同样形式的决定论。”

索绪尔明确地拒绝“记号”和“所指”之间的任何一种简单关系，这其实就是野蛮人思想中所固有的想法，他们认为，现实的不同层次是构筑在同一个平面上的。例如在苏丹（费尔兹，1966年）：

“……某些人不仅变成狮子，而且的确就是以人的形式存在的狮子……这既非明喻也非隐喻，也不是混淆，而是在比喻意义和字面直接意义之间的一种陈述。可以说，他们认为一个生物同时存在于不止一种形式上。

我们的艺术和我们的思想是从属于精神分析学和深层分析的，精神分析学使那些与野蛮人的思想没有什么不同的具体形象，显示出多重决定性的(over-determined)、压缩的和联想的意义——它是非理性的，但不是非逻辑的。神话的连续性结构是按照附加的图式组织在不同层级的诸平面上的。"理性上"是分开的，甚至无意义的东西，在神话思想中被结合起来，具有了意义。列维—斯特劳斯（1966年)曾打算用游戏和仪式的对比来表现这种非理性的逻辑。游戏始于由结构所规定的对称，而终于不对称，一种分离，这是由于产生了形成一种新结构的新事件——一方胜利，一方失败。在仪式中一开始是不对称的事件——圣与俗，信徒与司祭——是作为一个"有机的"整体结构而被结合、被反区分化(de-defferentiated)和被构成的。正是在这个意义上，神话思想，或许还有艺术，乃是解放者："它反对那种认为只要与科学不一致就可能是无意义的思想。"(列维—斯特劳斯,1966)

弗洛伊德提出的那种现在人们都熟悉的有关梦、艺术，笑话之间的联系，是以其对理性秩序的反区分化为特征的，* 而且就其挫败理性秩序的强制性逻辑来说，是具有解放性的，这种联系论已为存在主义分析依据适于描述原始人思想的词语所修改了(赖因,1962年)：

"某些人在'了解'或'感觉'我们的言语可能处在何种'语言'或'通信方式'中时所产生的困难，可能是由于这样一种逐渐发展的叙述关系，其中黑有时'意指'黑，有时意指白，有时则意指黑与白……某些人在同一语言中被教给几种'语言'。"

* 指理性的功能是对事物加以区分，梦与艺术则取消或减弱这种区分。——中译者

野性的思维是在一种形式系统、一种代码中起作用的，它的功能在于保证思想在社会现实的不同层级上的可转换性（列维一斯特劳斯，1966 年）。人类学家和精神分析家的任务，在于通过注意所有平面之间的功能性相互关系和每一平面上的关系所组成的网络，来理解这一社会现实的整体，主体在世界中的存在以及理解主体使经验具有意义的企图。这个任务在结构人类学中是通过制定形式框架即区分性代码来完成的，这种代码使野蛮人得以把社会经验编排成一个整体。

电　影

结构主义的问题在于理解银幕现实的结构——一种关于现实每时每刻都在反区分着任何一种结构上的理智区别的问题。这一点，G·诺威尔—史密斯有所说明(1967)：

"在银幕的直接层次上没有肯定和否定，只有真实和不真实。母亲专横行为的真正意义(维斯康蒂的《罗柯及其兄弟》中巴克西诺的行为）必须从散见于全片中的一系列松散的迹象里去译解。对她的真实性并无怀疑，但是单是直观（或成见)不足以使人从表演中看出母亲究竟在做什么。因为人们需要把握结构，而印在纸上简单明了的结构，在剧本变成电影时就走了样。"

希区柯克在评述《精神变态者》（特吕弗，1967)时对此说的更尖锐，更确当：

"我最大的满足在于影片能对观众产生效果，我认为这一点很重要。我不关心主题，我不关心表演，但是我关心电影的场面，摄影和声带，以及一切使观众称奇的技术成分。我觉得用电影艺术去创造某种引发群众情绪的东西是极大的快慰。《精神变态者》就肯定使我们达到了这个目的。触动观众的不是信息，也

不是故事的成功表演或享受。打动他们的是电影本身。”

把电影与仪式类比是适切的——这是一种结构上的游戏，然而它的作用却是使结构的对立或既定的范畴瓦解。仪式与电影结构就相当于选择的分界（delimitations of choice）。行为的意义有如在被确定的可能性范围内的选择。但是行为决不是单纯的，主要也不是诉诸理智的——它使编入代码与编入功能上相互有关的全部联想意义内的种种现实与抽象的层次都发挥作用。行为对电影的“隐蔽结构”既加以表现又提出疑问，这一隐蔽结构，往往作为眼前“实际”体验的直接效果，乃是结构范畴分解的产物。这就证实了巴赞的格言：“全部现实都在同一平面上”。电影不是一种双层次的、排斥少数人文化的大众文化，而是多层次的，它的诸多层次是表现在单一的层次上的——尤其是具体的视象层次。

自然—文化

计算机专家无意中使文化“自然化”了，同时也就改变了西方哲学对自然—文化二分法的关切。“表达手段就是信息”，使自然向信息的转化与信息向自然的逆转化合法化——简言之，信息具有物理结构。信息论应用于原始人思想时受制于这样一种思想原则——“把动植物界可感觉的特性当作信息的成分，并在其中发现‘外形特征’（也就是记号）”。（列维—斯特劳斯，1966年）

原始人思想对电影的启发价值在于，电影是根据实物编码的，而且银幕影象和这些影象之间的关系具有物理性质。约翰·韦恩不只是与定居者对立的游牧者，不只是与印地安红人相对的白人，而且是一个真实的人，一个想象上确实的人，一个现实

与幻想、所指与记号的复合体。

希区柯克虽然认识到“对象的惰性逻辑”(爱森斯坦,1949年),认识到事物、现实的事实不变性,还是把事物变成记号,并赋予那些“外部特征”,那些事物以电影上的物质实在性。“根据你想表现的东西在银幕上排布影象,是决不能拘泥事实地加以处理的。绝对不能!你可以通过适当地运用电影技巧来获得你想要的任何东西……没有什么要在你曾想要的影象和你得到的影象之间加以调和的必要。”(特吕弗,1967年)

双元关系束

列维—斯特劳斯在符号思想中清楚地表达了一种近乎普遍性的双元对立结构,这一结构能够进行相联转换(linked transformations),并具有一种发生动力学的性质。他把对立结构的存在解释成一种进行区分的理智需要,一个不在于与什么对立,而是怎样对立的问题,一个有关形式的而非实质的问题。这种见解是来自结构语言学的。(索绪尔,1960年;雅克布森和哈勒,1956年)

列维—斯特劳斯“用从意识到无意识,从言语(神话信息)到语言(神话形式)过渡的方式来进行结构化组织。”对立不是被原始人“放在那儿的”,而是本来就在那儿供其运用和供人类学家去发现的。对立构成一种神话所包含的无意识的代码,并且为人类学家提供了一种理解它们的线索。

列维—斯特劳斯警告说:“我十分注重的文化与自然之间的对立,现在看来其重要性主要在方法论方面。”方法是为了有助于我们的理解。野蛮人并没有作出这样的区别,并没有使一个语义的世界和实在的世界对立,而是把自然——文化压缩为一个

象征系统，这个系统就其是符号性的而言就是文化，就其是用自然编码的而言就是自然。词是物，物是词，或者从电影学上说，影象正如被反映的现实一样，在物理上是真实的。（W·V·C·奎因，1960 年）

这一警告对任何可能把自觉的对立代码归于影片摄制人（或者在经验上“实际的”自然一文化对立），或任何可能把这个“形式的”代码还原到俗套的内容平面上的人，都是重要的。如果语言学和结构人类学的证明靠得住的话，影片摄制人别无选择，只有采用一种双元对立法。至于他选择什么来对立，而非怎样来对立，当然是他自己个人的事情。

约翰·福特的“风格”并不在于运用对立手法，而在于运用对立手法的方式，而且最重要的是在于，他的结构组织在银幕世界上和在视象面上是怎样被分解的方式。一种只不过制定出福特的概念区分框架的分析方法，必须综合它自己分析的结果。它必须回答这样的问题，为什么某些福特的影片比其它影片好，为什么要用某个镜头，某一场，某一个情境，某一个拍摄角度。如果不这么作，它就易于受到它本想避开的“作家”理论的极端性之害。它就会把电影归结为反电影的文学语言。如果只关心理解他在形式、主题和理智上的偏好，所有福特的影片就会是千篇一律的，但它们作为各个影片实际上是不同的。只用它们的“主题”内容也不能解释福特或任何其它导演的感染力、技巧和“风格”。如果漠视这样一种理论的以及批评的问题，所采用的结构主义的丰富含义也将被忽略——包括它那从异质成分作出概括的能力，它那回到这些成分的特殊性、个别性的能力。

结构人类学并不“判断”神话是好是坏，但它却使神话结构与它们在仪式和社会行为中的特殊的成就和作用发生联系。结

构主义是译解一种代码的方法——一种为了理解这种“机械性的”结构是怎样包括在一个“有机的”整体中的前提条件(参见莫克卢汗，1967年，第303—316页)。

社会问题

记号并不表现现实，但是也并不因而就与现实割裂——它们的关系是辩证的。结构人类学在承认符号思想的非再现性的特点时，也企图借助记号和记号交流的研究来理解社会关系。

神话肯定与已知(经验)事实有关，但关系是辩证性质的，而且神话中所描写的惯例可能与真实的惯例正好对立。当神话打算表现一个否定的真理时，实际上就是如此。(列维—斯特劳斯，1967年)

就象征性语言可以将社会经验(而且其本身就是这个经验的部分)编码化来说，把结构分析扩展到电影领域，可能会有利于创造一种象征社会学。简单来说，美国影片与美国之间，文化与社会之间的关系，就正是结构主义人类学打算解释的关系。

神话是野蛮人的意识形态——一种“真实”矛盾在想象中的解决。电影也是意识形态或神话。在美国电影中可能存在着种种内容和风格，但这只会有利于创造不同类型的神话学——新现实主义并不比西部片更少带神话性。

有人可能会说神话是集体的无意识作品，而电影是个人的自我意识的创作。但是按照列维—斯特劳斯的看法，似乎同样可以说，每一位导演都为他所在的社会中的事件、经验和历史所约束，他整理和编排它们是为了赋与它们某种意义。这一观点或许会削弱语言和言语之间的那种索绪尔式的明确区别：“马克思告诉我们历时性也能存在于集体性中，而弗洛伊德告诉我们，

语法能完全在个体性中达到。”(列维—斯特劳斯，1960年)

电影与神话的联系对于社会学分析的目的是不无疑问的，所以列维—斯特劳斯的说法是有条件的。但是电影的结构分析或许能，特别当分析限于一国影片时，至少有助于明确所研究的社会学的和意识形态的问题。

结构主义如其说是解决问题的方法，不如说是提出问题的方法。通过在原始文化中上层结构形式的分析，它把问题限定在社会范围里，集中注意于神话分解以及神话对立的研究中的“真实”矛盾。结构主义或许有助于为电影理论家提出社会学的问题，或者至少把目前的辩论从有关大众文化，大众通信、大众传播媒介的那种僵化的、陈腐的术语中解脱出来，这些陈词滥调在受阿多尔诺、马尔库塞和列维思影响的文章中随处可见。

元 电 影

希区柯克：“为什么描绘故事、铺叙情节过时了呢？我相信在最近法国电影中已经没有什么情节了。”

特吕弗：“是的，并不是故意要这样，这只是一种趋势，它反映了观众趣味的变化，电视的影响和娱乐节目中日渐增多着记录和新闻材料的结果。这些因素都和目前对小说的态度有关；人们似乎正在离开小说那种形式，似乎不信任旧的一套了。”

希区柯克：“换句话说，离开情节的趋势是由于传播工具的进步？是的，这是可能的。我自己也感觉到了，现在我宁肯围绕着一个情境，而不是情节，来创作电影。”

回顾一下电影理论中结构主义方法的崛起似乎是很有意思的。

“言语的功能是通信”这一命题，现在或许是荒谬的。在大

众传播工具中，通信是最小量的。通信依赖于语言——一套无意识的社会惯习，一种历史上决定的选择限制。一旦语言变成自意识的了，它的限定作用也就解体——使语言现象解体的可能性就出现了。语言学是语言的自我意识。它的出现正与它的对象的消失一致。一种元语言(meta-language)是可以不需要有语言就存在的。

电影既在表达又在创造一种电影语言。这种语言，一套约定关系，可用来组合任何一类内容，任何一种信息。美国电影尤其如此，除了少数例外，它们直到战后都确实是"电影"。

战后欧洲电影以理论开始，但它缺少一种坚实的、惯习性的、传统的电影语言。他们不得不有意识地创造一种语言——戈达尔的影片从微观上说就是对电影进行的研究，而霍克斯则继续摄制"电影"。除了少数一些导演外，美国人所运用的那种语言，却被别国一些把电影看作元语言或元电影(meta-movies)的人所怀疑。

阿诺德·豪色用不那么时髦的词句表示了类似的意见(1952)：

"把外行和鉴赏家分开的鸿沟，肯定迟早要出现。只有年青的艺术才能流行，因为一旦它长大，为了理解它就必须熟悉它的早期发展阶段……，只要艺术是年青的，在其内容和其表现手段之间就有一种自然的、毫不含糊的关系……。到一定时候，这些形式就离开主题材料而独立，它们变成自主自足的了，意义则更贫乏，更难加以解释，直到它们只能为观众中一个小阶层所理解……疏远的过程已经可以感觉到了。"

那种把结构语言学的框架应用于电影以描述电影符号学的企图，是与电影本身内同样的运动同时发生的。元系统的产生

是为了研究元系统。电影现在对电影提问——所以就逐渐发展着一种对形式电影代码的自我认识。"我的名字叫约翰·福特，我拍西部片"，现在只是一种纯粹的怀乡病了。

第二部分　实　践

在这里我打算对弗兰克·卡普拉的《狄兹先生进城》一片作一结构分析。我希望以此表明这一方法学目前的不适当性。

故　事　梗　概

朗斐罗·狄兹，佛蒙特州曼得拉克·法尔思城市乐队的大号手，牛油厂老板，单纯，爽直，诚实，继承了一笔二十万美元的财产，"进城"去出出百万富翁的风头。

纽约欺负他——诡诈的律师，傲慢的"社会"，"艺术界"，报业。大家都想直接地或通过报纸标题捞他一点便宜。蓓毕·贝奈特，纽约邮报的明星女采访记者，在狄兹的纽约宅邸外假装晕倒，希望"被救助"，以便接近狄兹，"抢登"出他"隐密的"私事。

装成女友和不幸妇人的蓓毕，实际上却是一位爱讥俏的采访员，她在报纸上把狄兹描绘成一个呆瓜——"一个灰姑娘式的男人"，在大街上裸身行走，用炸面圈喂马，追逐救火车。但是他们的接近终于促成了彼此的亲密而不是轻蔑，结果相爱了。蓓毕把他的傻气看作真正的美德，一种"在城里"不显眼的品质，的确，这是一种除了被人当成愚痴之外根本不被注意的品质。

狄兹发现自己受到蓓毕的引导。虽然极度失望和怀疑，他还是为不幸的，饱受萧条打击的农民发起了一次"捐赠"式的农村计划。

赛德，狄兹诡诈的律师，唆使狄兹的一位亲戚对他的"离奇

的"、"疯狂的"行为，进行愚蠢的起诉，目的是要让亲戚和律师瓜分剩余的财产。几乎快要入狱的狄兹，在万念俱灰之时甚至拒绝为自己辩护，最后在蓓毕，报纸编辑，和农民群众的共同恳求下，才开始申辩。狄兹胜诉。蓓毕和狄兹团圆，也许是动身"离城"，回到美国乡间——佛蒙特州的曼得拉克法尔思镇。

故事以"城市——乡村"、"世故——纯朴"的对立开始，但是它逐渐把这些对立转变成这样一种情境，在这里，就连那些爱讥俏的城里人，也把"乡村"、"纯朴"看成是善良，诚实，正直和深邃的了。所有这些人，除了那个律师外，都把美国乡村的童子军、民粹派的价值观看成是伪善的。以乡村来揭露城市的虚假和伪善，城市在其朴素外表中暴露了更普遍的虚矫奸滑，这是在其他电影摄制者的作品中仍然被选用的、当然也被很好地表现着的、最通常的美国神话，约翰·福特是其中一个突出的例子。从结构上说，过程是重要的，如果把它看成是起始不对称性的一种消解，一种对立的分解的话。

主 题 结 构

加在故事之上的是各种各样的图式或主题结构。它们可以通过对立性框架被分解，被"译解"：

城市——乡村	唇髭——剃净
言语——行动	文化——自然
伪善——诚实	机智——玩笑
世故——纯朴	过分——适度
金钱关系——人情关系	肤浅——实在
歌剧——乐队	社会的——私人的
艺术——流行艺术	"虚伪"情感——"真实"情感

个人——社会群体　　　健全(疯癫)——疯癫(健全)

公开——隐秘

这个表并不完全，几乎还可以无限地扩充。具体的例子会显示出它的更直接的“意义”。狄兹行动而不是说空话，象一名优秀的童子军。他是“行动”而不是“言语”。(译注：狄兹的英文原名Deeds即“行动”之意)他蔑视自满自足，伪善，世故，用拳头——直接行动——或用有力的语言，照实称呼一切：把“关心的”、“乐助的”律师叫作诡诈的贼；把肥鹅肝饼叫作“吃起来象肥皂的玩意”。狄兹爱上了“不幸中的妇人”，为人间的需要和痛苦所动而去履行社会义务(敢做敢为的人)。他是真诚的，而不是趾高气扬的，脸刮得光光的，而不是象那个律师赛德似地留着涂蜡小胡子，双手白白净净。他吹大号，把“艺术”看成应该出售的东西，象电影一样大众化，要求歌剧演出收支相抵——“也许是你演不好?”他在祝贺卡片上写的“打油”诗，读起来比下流卑鄙、沾沾自喜、浅薄无聊的家伙——那群“文士”的“正经”诗要来得更真诚。城市里的一切都是虚假的，如胖呼呼的、呆头呆脑的歌剧爱好者“彭波尼夫人”。(本片中的人名都是有含义的——不仅自以为是的彭波尼夫人，圆滑的赛德，品行端庄的狄兹，顽固的考伯，而且还有曼得雷克·法尔思。魔术师曼得雷克是一名美国脱衣舞名角。骗子曼得雷克是不是与法尔思有联系的曼得雷克·法尔思？赛德的巴丁顿，赛德和巴丁顿是影片所根据的原书作者的名。)狄兹是品行如此端庄的一个好人，他在感伤的打油诗中，用奇特的方式表达了他对蓓毕的爱：“我有时会难于启口，于是就写了下来。”

各对立组不只是在故事中，同时也通过一些中间的暧昧人物，彼此联结起来——“调解人”考伯，他保护狄兹，居于他和“城

市”骗子们之间；仆人；赞赏狄兹活力并带他去参加狂饮（他们在大街上裸行，向大自然礼拜）的诗人；当然还有蓓毕，考伯的反面。虽然蓓毕是爱讥俏的、倔强的、一家报纸的“宝贝”（中译注：蓓毕的英文原名Baby 即婴儿，宝贝之意），她也是温柔甜蜜的宝贝儿。吉恩·阿瑟的容貌使人对想象中的她的性格，她的外表发生误解。正是她被描绘出来的甜蜜和善良使她，使她一个人，在影片中能够左右狄兹，而最后又露出了他想象中的真面目。而柯奈·考伯正象任何好吃的老玉米一样是“难被吃动”和啃动的（中译注：柯奈·考伯的英文名Corny Cobb与玉米棒子 Cob of Corn中的两个字谐音），他有足够多的乡间老玉米种子（中译注：英文种子一词 seed 又有睿智的意思），几乎立刻就发现了狄兹的善良、健全和机敏——乡下老刺穿了城里人的虚伪。

故事和主题结构结合得如此完美，以致当影片临结束时留着小胡子的法官一出场，观众没有立即把这个形象译解成奸狡虚滑的化身，没有看出法官与圆滑的赛德或下流的留着小胡子的诗人名士们都是一丘之貉。甚至连编辑们的小胡子似乎也不再意味着否定的标记。

技　巧

《狄兹先生进城》中的每一个片段在空间上都是连贯的——卡普拉为不同的片段切换不同的空间，但他从不象俄国影片和格斯菲斯所惯用的那样插入空间。摄影机的视角相对于银幕现实中的影象来说永远是“客观的”，或者，视角的改变是被摄影机的移动所控制的。

摄影机是相对静止的——只有几个值得注意的摇镜头，一个是随着赛德轻快地穿过他的事务所，另一个是狄兹冲到窗边

去看救火车，再一个是蓓毕去接电话，最后一个是农民在狄兹宅前排着长队。除了第一个摇镜头外，其余都以特写镜头结束，这在一部大部分由中景镜头组成的影片来说是极有意义的。在少数其它特写镜头中——都是有关蓓毕或狄兹、或他们两人的——卡普拉用把摄影机升高，降低，或用与大多数影片中使用的直接的中景镜头形成对照的角度，进一步唤起观众对这些镜头的注意。

特写镜头总是与绝大多数镜头中明晰的人物形象对立的软焦点镜头。甚至不在特写镜头中时，蓓毕和狄兹也总是一块儿逐渐被强烈的背光和模糊的背景烘托出来——夜间格兰特坟墓的镜头，直到蓓毕和狄兹在它前面出现时，一直都很清楚。

至多只能评论说，故事，主题和技巧的结构，可被"译解"为对立的组合——一个结构是一个结构，还是一个结构。

明　　星

狄兹先生（贾来·古柏）和蓓毕·本奈特（吉恩·阿瑟）的扮演无懈可击，处处流露出来真情挚意。他们都是鼎鼎大名，无人不晓，容易认出的人物，观众所喜爱的人物，当他们在表现美国小资产阶级的神话时尤其如此（被驯服的倔强女人，事事如意然而庸碌无为之辈，你和我，贾来·古柏）。他们表现在平凡性中的真情挚意，打油诗的朴质的真实性，特别在和留着涂蜡小胡子的民粹派恶棍与讼师形成对照时，使观众不能不为影片的朴质无华所感动，的确，这使它成为一部佳作，一部经典作品。

总　　结

喜剧《狄兹先生进城》以及它的"信息"的意义在于由"乡村"

来暴露“城市”和它所代表的虚伪，玩弄不暴，冷酷无情等一切阴暗面。但是卡普拉的、因而也是狄兹的好心肠的童子军精神，单纯轻信，打油诗，影片中祝贺卡片的感伤基调，一般来说都是平淡无奇的，“过于单纯的”，民粹派式的——在思想方面，则是荒谬的，精神空虚的。

技巧方面也并无特色，而且象在主题方面一样是可笑的和俗气的。可爱的吉恩·阿瑟，更可爱的、胡子刮得干干净净的贾来·古柏，能不能不用软焦点特写镜头来表现呢？

巴赞（1967年）把《狄兹先生进城》与《疤脸大盗》，《告密者》，《化身博士》，《小巷》，《杰兹拜耳》，《隐身人》，《我是苦工队的一名逃犯》，马柯斯兄弟早期的影片，F·阿斯太尔和金杰·罗杰斯的音乐片等都归为一类，因为这些影片都运用了多数美国三十年代影片中共同使用的电影语言。这种语言，卡普拉用的并不比霍克斯、马摩里安、福特少。巴赞或许会再指出，甚至在主题方面，这些影片，这些各式各样导演和样式的影片都运用了完全一样的语言，要想对此给予深刻的解释，将有待于一门有关美国本身的社会学了。

从表面上看，结构主义并无助于有关样式或作者的理论上的（或许“文学上的”一词更合适）辩论，它对电影也无任何很特殊的贡献。它实际所作的只是提出一个批评的问题——为什么《狄兹先生进城》是一部好影片？卡普拉与众人不同之处是什么？它并不能解答这些问题。作为一种方法，它只是提出问题。它的表现手段，卡普拉及其风格的特点是什么呢？正是这些特点使《狄兹先生进城》在技巧上和主题上的平凡无奇几乎毫未妨害影片的兴味、感染力、宏伟和风趣。

电影是美学的而不是逻辑的活动。结构理论，一种语言学

和通信理论的混合物，是与社会的、无意识的、保守的现象——神话，仪式，语言等有关的。结构理论是一种把这类现象"归结"成某些简单关系的尝试。这些关系在电影中似乎并不比在语言中更少。但是把电影归结成逻辑上成对的结构，就把电影升高(或降低)到同一层次，说来说去不过是电影有一个结构。尽管结构主义能够充分说明电影美学现象，一种能使银幕现实成为人们全面地而非纯理性地卷入的真正现实的表现手段，按其本性它能使结构主义如此热心揭示的双元逻辑构造被分解开来。

对巴赞的反对可能过分了。他对电影语言本身，对它的本体论意义获得某种理解的努力，似乎仍然是了解电影怎样工作的有关方面——因为电影语言不是通过观念、甚至技巧而得到的，而是某种与电影过程本身性质有关的现象。因此那种仍然是文学性的、过时的电影评论的模式——作者论和样式理论——即使是用庸俗化了的结构主义的流行行话装扮起来，也必须加以摈弃，因为我认为电影的特殊本质是不能在这里找到的。

参考书目

A·巴赞：《电影是什么？》，贝克莱加州大学出版社，1967。

R·弗兹："双生物、鸟类与植物：原始宗教思想中的识别问题"，载《人》，1966。

R·雅克布森和M·哈勒：《语言基础》，海牙，1956。

R·赖因：《自我和他者》，伦敦，1962。

Cl·列维—斯特劳斯：《人类学的范围》，伦敦，1960。

《野性的思维》，伦敦，1966。

"阿斯的瓦尔人的故事"，载E·里奇(编)：

《神话和图腾的结构研究》，伦敦1967。

M·麦克卢汉：《理解介质》，伦敦，1967。

G·诺威尔—史密斯：《维斯康蒂》，伦敦，1967。
W·奎因：《词与物》，麻省剑桥，1964。
L·罗色尔："电影：代码和形象"，载《新左翼评论》第49期，1968。
F·索绪尔："《普通语言学教程》，伦敦，1960。
F·特吕弗：《希区柯克》，伦敦，1967。

7. 约翰·福特的《少年林肯》

〔法〕《电影手册》编辑部

〔原编者按〕

本文首次刊载于1970年《电影手册》第223期上，它已成为如此广泛评论的中心，以致无需再作介绍了。* 它引起了如此广泛的兴趣一事以及分析这篇抱负不凡的文章比仿效它（在规模和方法的意义上，而非在模仿和因袭的意义上）更为容易一事 都标志了它的重要性。它也表明，分析可能是这类工作的必要前提条件，因为对这篇文章进行细致的本文解读，就能把他们的精巧的方法论加以解剖，衡量他们种种观点的优劣。（例如，对影片进行逐段反省式读解的效力，与对影片的历史决定作用进行阐释的软弱无力形成对照。）

在最初介绍这篇论文的《银幕》期刊编辑部的文章中，曾把它与同期中另一篇文章善意地作了比较，即M·史密斯的《保守的个人主义：英译希区柯克文选》。通过其形式表现手段与明显

* 参见彼得·沃仑："后记"，载：《银幕》，第13卷，第3期（1972年秋季号）。《电影手册》编辑部B·布鲁斯特："《少年林肯》本文研究"，载：《银幕》，第14卷，第3期。B·汉得森："作者结构主义批评"，第二部分，载：《电影季刊》，第27卷，第2期（1973—1974年冬季号）。B·尼柯斯："风格、语法和电影"，载《电影季刊》，第28卷，第3期（1975年春季号），（收入本文集）。

的意识形态之间的分裂，把《电影手册》编辑们努力指出在“电影—意识形态—批评”一文中提出的图式范畴内的一部影片怎样借助影片呈现的形式手段和其表面的意识形态之间的裂痕或缝隙进行自我批评，与史密斯赞扬统一和连贯的设想加以突出的对比。后一方法被认为是完全受制于资产阶级意识形态的浪漫主义美学的部分，而坚持主张艺术的意指性的实践、坚持主张一个记号系统的《电影手册》文章，在这一实践中发现了质询意识形态问题的可能性。虽然这就导致了分裂，导致了混乱，而这一特点却正是《电影手册》文章所把握的，并企图从形式上和政治上加以解释的。

“林肯不是民众革命的产物；普遍苦难中的平常的赌博把他推上了最高位置，虽然他毫不了解必须完成的伟大历史任务。这个一介平民，自学成才，从石匠变成了伊利诺州的议员；这个人欠缺灿烂的智慧，既无伟大性格，又无特殊价值，因为他是一位平平常常、心术不坏的人。”（马克思与恩格斯，1862年10月12日）

在我们谈话期间，福特先生谈到《少年林肯》中的一个片段：他把林肯描写为一个衣衫褴褛的家伙，骑着骡子进了城，在一家剧场前面停下来盯着戏报。“这个穷汉子真希望他有钱看一场《哈姆雷特》”，他说道。福特在审读谈话纪要稿时，要求我作的少数改动之一是，他不大喜欢“把林肯先生叫作穷汉子的想法。”（P·鲍格达诺威奇：“约翰·福特”，载《制片厂一览》，伦敦，1967年）。

《少年林肯》：约翰·福特摄制的美国影片。脚本：L·特罗提。摄影：B·格林依。音乐：A·纽曼。艺术指导：R·达伊，

M·克尔克。布景设计：T·里特文。剪辑：W·汤普森。服装：罗伊尔。音响助理：R·帕里希。演员：亨利·方达(林肯)，A·布拉底(阿必盖尔·克雷)，A·惠兰(汉纳·克雷)，M·维威尔(玛丽·托得)，E·克林思(E·特纳尔)，P·摩尔(安·罗透基)，W·邦得(J·凯斯)，R·克仑威尔(马特·克雷)，D·米克(J·费尔德)，J·迪肯思(嘉丽·苏)，E·奎兰（亚当·克雷)，S·奎尔特(H·贝尔法官)，M·斯通(S·道格拉斯)，C·克拉克(S·比林思)，R·罗维丽(陪审员)，C·谭宁(N·爱德华)，F·福特(S·布尼)，F·克勒尔(S怀特)，K·里纳克尔（爱德华夫人)，R·辛普森(伍尔瑞奇)，C·哈尔通(霍桑)，C·威尔逊（马松博士)，E·马克斯威尔(J·斯图亚特)，R·霍曼斯（克雷先生)，J·吉利(童年时的马特·克雷)，D·琼斯（童年时的亚当·克雷)，H·泰勒(理发师)，L·马松(职员)，J·派尼克(B·勃克)，S·兰达尔(陪审员)，以及群众演员：P·彭斯，F·奥尔兹，G·钱德勒，D·莫理斯，D·沃甘，V·布里萨克，E·琼斯。制片：K·麦克戈万。制片主任：D·扎努克。制作：世界公司与二十世纪福斯公司，1939年。发行：联合影业公司。片长：101分钟。

1

本文是一系列研究的第一篇，在本刊第218期的社论中已指出了开展这一研究的必要性。现在我们必须详细说明这一研究的对象和方法，以及迄今为止仅只提了一下的那种必要性的根源。

1．对象：一组“经典的”影片，它们今日是*可读解的*（readable)，(因此在明确我们的方法之前，我们将把这篇研究看作是一次读解)，因为我们可以辨认出这些影片本文的“书写”(ins-

cription)的历史性①；这些影片与(社会的、文化的、……)代码的关系，影片成为这些代码的交汇之所；以及这些影片与其它那些本身处在一个本文间场中的影片的关系；因此还有，这些影片与它们所传达的意识形态之间的关系，这些影片与它们所表现的特殊"时期"，以及与它们打算表现的(现在的、过去的、历史的、神话的、虚构的)事件之间的关系。

为方便起见，我们将保持"经典的"一词（虽然很明显，在这一系列研究的进程中我们将必须检验这个词，甚至对它提出质疑，以便最终建立其理论）。这个词有其方便性，这是因为它大致指这样一种电影，这种电影被说成是以类似性再现作用和直线性叙事(同时也是以"透明性"和"出现性")为基础的，因而显然完全存在于那种包含着和统一着这些概念的系统中的，显然可以把好莱坞电影看作是这类"经典影片"的典范，因为观众对这类电影的接受情况完全由这个系统所支配，并被限制于一种非读解的状态，不对这些影片进行读解是由于它们表面上不是文学作品，这一特点曾被看作是经典影片支配作用的本质。

2．因此，我们的工作将相当于一次读解，其意思是对这些影片进行反复的审视。为了先以否定的方式对其加以规定，我们将说：

(a)它将不是(另一篇)电影评论。评论的作用在于分析出一个在理想中形成的意义，它表现为对象的最终意义（然而这仍然是意思不明确的，因为有无限多种谈论电影的可能性)：一种游移不定、多种多样的虚假读解(pseudo-reading)，它不能把握这一电影书写活动的实际，而是用一种话语取代了它，这个话语对某一时期的某部影片中出现的主要陈述，进行一种纯意识形态式的概括。

(b)它将也不是一次新的解释，即把假定已经存在于影片中的东西转换为一个(元语言的)批评系统，在此系统中解释者具有圣经注释家的那种绝对知识，后者却对自己的实践行为和"对象—假托"的(历史的)意识形态决定作用盲然无知，当他并不是一位把万物塞进一个预定结构中去的威利地安那的释经者时。

(c)它将也不是对被看作是一个封闭结构的对象所作的解剖，这种解剖逐步地把较小的和更"离散的"单元分类编目，换句话说，一套成分元素清单，它忽略了电影制作者的书写计划中为这些成分预先规定的作用，并在赋予最初对象一种可理解性之后宣称要先分解再重构该对象，而并不对这一电影书写的动力学作任何论述。因此它将不是一种机械结构论的读解。

(d)最后，它将也不是一种非神秘化研究，按照这类研究把影片重新置放到它的历史决定作用中，"揭示"其前提假定，宣布其问题和美学偏见所在，以机械地加以应用的唯物主义知识的名义去批评其论断，以便望其瓦解并不再觉得有必要对其加以论说。这等于是为了不沾湿而把洗澡水连孩子一同倒出去。更准确说，这类研究想以道德说教的方式对待电影，区分"好"与"坏"，而躲避对电影的任何有意义的读解。(要想进行有效的读解，只能反身检查本身的译解活动，并将其作用结合进它所产生的本文中去，这种研究与炫耀一种方法——那怕是马克思与列宁主义的方法——并满足于此的态度完全不同。)

我们应当记得，机械性地从外部去运用那些哪怕是严格建立的概念，永远会被当作是在进行一种理论实践。而且应当记住(即使这种看法早已确立)，一部艺术作品不能按照一种直线性的、表现性的、直接的因果作用来与其社会历史环境联系起来(除非陷入一种还原主义的历史决定论)，一部艺术品与其环境

之间具有一种复杂的、有中介作用的和非中心化的关系，对此必须严格加以说明(因此，借口说由于“经典的”好莱坞电影是资本主义体系的一部分，它只能反映这个体系，所以应抛弃它，这就过于简单化了)。W·本杰明强烈主张，必须不把文学作品(以及任何艺术产品)看作生产关系的反映，而应把它看作在这类关系中有一个位置(显然他谈的是过去、现在和将来的进步作品；但是对那类似于欠缺对资本主义生产关系有任何批评意图的艺术产品所作的唯物主义读解，同样也该如此。稍后我们将回来更详细地论述“作为生产者的作者”这个基本概念。)在这方面我们应再次引录马舍雷对文学生产的论述(特别是那些有关用列宁主义纠正托洛茨基和普列汉诺夫对待托尔斯泰的简单化立场的研究)以及巴地欧有关审美过程自主性和历史真理—意识形态—作者(作为位置，而非作为“内在化作用”)与作品之间复杂关系的论述。

而且，假定如此的话，谴责意识形态的假定和意识形态的生产，将其看作弄虚作假和错误，绝不足以保证那些进行这类批评的人会产生真理。此外，这也不足以导致有关他们所反对的那些事物的真理。因此，荒谬的是，要求一部影片说明它未曾说过的那些有关立场和知识的问题，而立场和知识又形成了电影据以被提问的基础。而且，以这同一种知识(在这里就是历史唯物主义的知识，它必须作为一种积极的方法被实践，但不能用作一种保证)的名义去“解构”(deconstruct))电影未免太容易了(但有何用处呢?)。为了不致被指责为不诚实，让我们表明，在节(d)中涉及的论点指《电影学》(Cinethique)期刊内部的最极端的立场。

3.在这个问题上我们似乎遇到一种矛盾：我们并不满足于

要求一部影片根据其环境来为自己辩护，而且我们也拒绝去探索“深度”，即从“字面的意义”达到“隐蔽的意义”；我们不满足于它所说的东西（它打算说的东西）。这只是一种表面的矛盾。在积极解读过程中企图通过重新检查这些影片来达到的目的，是让它们说在它们存而未说的东西内必须要说的东西，揭示它们的组成性的欠缺。这类欠缺既非作品中的缺点（因为正如在前篇文章中J·欧达尔明确指出的，这些影片都是技巧卓越的电影制作者的作品），也不是作者的欺瞒（因为，他们为什么要欺瞒呢？）；它们是永远被移位的结构性的不在（Structuring absences），一种多元决定作用，这是这些话语可据以被实现的唯一可能基础；它们是包括在已说部分中并为已说部分的构成所必需的未说部分。简言之，借用阿尔杜塞的话来说，它们是“内在的排除的阴影”。

我们将研究的影片并不需要详尽论述，它们并不要求一种目的论式的读解，我们也不要求它们说明其外在的阴影（除非干脆为了消除这些阴影）。有关的全部工作只是审视它们的表白，以确定什么原因形成了这样的表白，以积极的读解重复影片的写作，以揭示已经存在在那里但尚沉默无言的东西（参见巴尔特和达尼的隐迹纸本概念），使它们不只说“它说的东西，而且说由于它不想说而未曾说的东西”（J.米勒和我们或许会补充说，那种虽想存而不说然而又不得不说的东西。）

4．这样一种工作有何用处呢？如果读者不把这种研究看成是“重温好莱坞”，我们将非常感激。任何人如果打算这样来看待我们的工作，我们劝他从下节起就不必再读下去了。对其他的人我们说：上面提到的结构性的不在以及由其确定的替代物，与性的另一场景和与政治的“另一场景”有某种联系。我们

的读解将产生的(政治与情爱的)双重压制（这种压制不可能一劳永逸地指出并使其永远如是，而是必须被写入不断更新的压制过程中去）使我们有可能推出答案来。而且它是这样一种答案，其问题本身如果没有马克思主义和弗洛伊德主义这两种多元决定论话语，也就不可能被提出来。因此，我们将不因其作为"外部的杰作"的价值而选择这些影片，而宁可说是因为它们的书写所包含的否定性力量为一次读解提供了足够大的空间，因为它们可以被"重写"。

2　1938—1939年的好莱坞

1929年经济危机的后果之一是，大金融财团(摩根、洛克菲勒、杜邦、赫斯特、通用汽车公司等)加强了对(由于有声片的"新专利战"而引起的)困难重重的好莱坞电影企业的控制。

早在1935年，五大公司(派拉蒙、华纳、米高梅、福斯、RKO公司)和三小公司(环球、哥仑比亚、联艺）已完全为往往直接与某一公司挂钩的银行家和金融家所操纵。大企业对好莱坞的控制已将其(除了经济管理和美国电影的意识形态方向外)重组为MPPA(电影制片人联合会)内的八家公司，并创建了自行审检的中心系统(海思法案：众所周知，美国银行是自律谨严的，纽约大都会剧院的大股东摩根对剧院的节目实行实际的审检)。

正好在1935年，在切斯国家银行的主持下，威廉·福斯的福斯公司(建于1941年)与D·扎努克的二十世纪制片公司合并为二十世纪福斯公司，扎努克成为副总裁并进行控制。

同一时期，主要在1937—1938年，美国电影饱受票房收入严重下跌之苦(这首先因为经济大萧条，由于局势日坏，好莱坞的名星储备未能得到补充)。银行董事会十分焦虑，颁布了"最

大限度缩减制作成本"的命令。国内市场危机(发生于这样一个领域中，好莱坞影片以前能从中赚回其全部成本，国外销售则主要是利润的来源)由于外销收入减少甚至进一步恶化了。这是由于欧洲的政治局势使得德国和意大利市场逐步对美国影片关闭，以及由于这两个国家建立的外汇封锁。

3 1938年到1939年的美国

在经济危机中期的1932年，民主党的罗斯福继共和党的胡佛之后当选总统，胡佛的经济政策（有利于紧缩通货的托拉斯集团)和社会政策(让地方团体和慈善组织处理失业问题，参见卡普拉导演的《狄兹先生进城》)不可能躲避危机，也不可能压制其效果。罗斯福的政策正相反：联邦政府干预全国经济和社会生活，各州相当于私人力量(新政)；建立联邦干预和公共工程机构，侵犯了先前为州立法部门和私人公司所有的权益和地盘；控制经济、社会预算等。罗斯福的很多措施遭遇到共和党和大企业的强烈反对。1935年他们获胜了：最高法院宣布罗斯福的联邦经济干预机构违宪(因为它们干涉了各州的权益)。但是1936年罗斯福的第二次胜利粉碎了这些阴谋，受到改组威胁的最高法院最终承认了新政的社会政策和组织联合机构的权利。

在美国社会结构的层次上，危机和其补救措施强化了联邦政府，增加了它对各州政府和托拉斯政策的控制：通过其"有条件的补贴法"，全国规模的经济规划、经济调节等政策，联邦政府控制了广大领域，这些领域早先只依赖于州政权和自由企业利益。1937年对宪法第十修正款的"二元化"解释——它禁止联邦政府对州政府的经济与社会政策(它们的私有领域)进行任何干预——被最高法院在其审判中废除了。联邦权力在一切层次上

的加强导致增加了总统的权力。

但是早在1937年就出现了一次新的经济危机：经济活力相对于1929年下跌了37%，1938年失业数字再次超过一千万，而且尽管有大型公共工程的复兴，1939年失业人口仍达九百万（参见《愤怒的葡萄》）。战争（军火工业成为经济中的主导力量）由于提供了充分就业而有助于结束这场新的危机。

联邦政府的中央第一精神、孤立主义、经济重组（包括好莱坞）、民主党和共和党对立的加强、国内与国际新危机的新威胁、好莱坞本身的危机和限制。这些就是1939年《少年林肯》一片开拍时的相当阴暗的背景。

设法估计这些因素对此片的计划和意识形态"信息"的总体影响和分别的影响，无疑是困难的，但却是必要的。电影在好莱坞比在任何其它地方更其不是"纯洁的"。资本主义制度的债权人，受其制约力量、危机、矛盾等等的影响；这样的美国电影是意识形态上层结构的主要工具，它在其存在的每一层次上都是高度地被决定的。作为资本主义制度及其意识形态产物的美国电影其作用反过来既在于繁荣资本主义，又在于帮助其意识形态延存下去。然而，每部影片都是按其特性被插入这一循环回路中的，而且，如果人们满足于说每部好莱坞电影都在认可和传播着美国资本主义的意识形态，却并未作出分析：我们应该研究的是影片和意识形态之间准确的连结方式（每部影片与其意识形态的联系方式很少是相同的。参见1）。

4 福斯和扎努克

（生产了《少年林肯》的）二十世纪福斯制片厂，由于它和大企业的联系，也支持共和党。从一开始，共和党就是"大家庭"的

党。由于和工业发展相联系(并是其工具)，它迅速地成为“大企业的党”，并遵从其社会的和经济的指令：支持工业的保护主义、反工会的斗争、道德的反动和种族主义（旨在反对移民和黑人——这个党在林肯时代一度支持过黑人。但众所周知，这仍然是由于经济的理由和宗教团体的压力，这些团体五十年以后带头开展运动，反对任何“非美”事物)。

在1928到1932年胡佛当总统时，共和党受过某些好莱坞大亨的财政支援(洛克菲勒、杜邦、通用汽车等财团)。1928年竞选时在《美国名人录》上的87%的人士都支持胡佛。胡佛把资本所有人安放到政府的关键岗位上：财政部长正是梅隆这位世界上的首富(举他拟定的政策中的一项为例：他把所得税最高限额从1919年的65%降到1921年的50%和1929年的26%)。

当萧条的后果刚一缓和，曾经被罗斯福逼迫做过许多让步的美国大企业即开始与新政为敌(例如，各私营电力公司从支持罗斯福和其田纳西水利工程的报纸撤销了它们的广告，这在美国相当于判处该报纸的死刑)，而且大企业竭尽全力以赢得1940年选举。

这些事实使我们可以假设，1938年到1939年时由(也是)共和党人扎努克管理的福斯制片厂以自己的方式参与了共和党的进攻，他们生产了一部有关传奇性的林肯的影片。在所有共和党的总统中，林肯不仅是最有名的，而且总的来说，因为他出身微贱，简朴而正直，也因为他的历史功绩，以及其生涯与死亡的传奇色彩，他是唯一能够吸引群众支持的人。

对福斯公司而言，这一选择当然不是偶然的(福斯制片厂通过扎努克和合同制片人K·麦克戈万，通常为制片计划的提出负责，福特并不对此负责)，因为在前一演出季，民主党的舍伍德

的剧作《林肯在伊利诺》在百老汇大获成功。扎努克非常可能同时也在关心着抢在好莱坞计划的改编舍伍德剧本之前（约翰·克仑维尔与雷蒙·马色伊的影片同年发行，而且与福特此片相反，大获成功），并扭转剧本和林肯神话的影响，以有利于共和党人，所以立即开拍《少年林肯》。然而如果夸大了影片的政治决定论就错了，与扎努克个人监制以推动公司路线的影片如《愤怒的葡萄》、《威尔逊》等相反，在《少年林肯》一片中看不到这种政治决定论因素。

《少年林肯》根本不是福斯公司1939年中最重要的产品之一，但却是在特别有利的条件下开拍的。它是原作至少在制片阶段被歪曲最少的少数事例之一，麦克戈万在福斯公司八年期间（1935—1943年）监制的三十部影片中，这是两部唯一只由一位作者（L·特罗提）写的脚本之一（另一部是由S·海尔曼写的《弗兰克·詹姆斯的归来》）。另一个可以一提的特点是，这两部脚本是在与导演密切合作的情况下写出的，因此两位导演在制片的最初阶段已经参与工作，而不是象通常那样，即使在福斯公司（所谓"导演的制片厂"），在最后一刻才被选定。对于这部脚本福特甚至说："我们（指和L·特罗提）一块儿写的"，这是福特极少说出的、甚至唯一说出过的一句话。

特罗提在为福斯公司专写历史片脚本（如福特在《少年林肯》之后执导的《莫霍克的战鼓》）之前，已为福特写过两部有关美国过去的喜剧片（所谓"美国史料"一类的题材）：《牧师法官》和《海湾轮船》。

这部脚本中有一整章的背景都紧紧围绕着三十年代影片中如此盛行的私刑和合法性主题，因为草率审判（私刑）、抢劫活动、三K党一类恐怖组织的再生不断增加（参见朗格的《愤怒》，

M·勒罗伊的《他们不会忘记》,A·马尧的《黑人军团》)。特罗提是南方人(生于亚特兰大,在编辑当地赫斯特报之前作过犯罪采访记者,他把林肯最著名的一段轶事与自己青年时代的一段记忆结合了起来。“当特罗提是乔治亚城一名新闻记者时他报导过一段案情,两个青年人被指控犯了谋杀罪,他们的母亲是唯一的见证人,但不愿说出哪个儿子犯了罪。结果两人都被绞死。”(R·迪克森:“肯尼兹·麦克戈万”,载《影评》,1963年10月号)。在林肯的故事中,一位证人作证说,他在月光下看见林肯的一位相识(D·阿姆斯特朗)参与了谋杀。林肯以历书为证辩护说,那天晚上过于黑暗,证人不可能看见任何东西,从而使阿姆斯特朗无罪开释。

5 福特和林肯

福特已在福斯公司度过了他的大部分生涯,在1920到1935年期间他拍摄了38部影片!自从扎努克接管以后,他在两年中拍了四部影片,第一部《鲨鱼岛的囚犯》(“我没杀死林肯”)摄于1936年。因此,这部片子的制片计划是交付于公司较老的和较可靠的导演之一的。同年也是与扎努克合作,福特拍摄了《莫霍克的战鼓》(其意识形态的方向极其明显:开拓者的斗争,与华盛顿和辉格党一起反对英国与印第安人结盟)。1940年拍摄的《愤怒的葡萄》描绘了1938年到1939年间一幅十分阴郁的美国图画。尽管福斯称自己是非政治性的,我们知道他在任何情况下都非常称赞作为一名历史人物和一个人的林肯。福特也自称出身于贫寒的农家,然而与作为一个人的林肯的这种近似性却为如下的事实所抵销,即福特也是,如果不首先是,爱尔兰人和天主教徒。

在1924年的《铁马》一片中，林肯被表现为赞成建造横跨大陆的铁路（工业和统一）。在《鲨鱼岛囚犯》一片开头我们看到林肯在内战之后向一个乐队点选“迪克西”军乐曲（这首曲子他在《少年林肯》一片中“已经”演奏过了）。这首联邦赞美乐曲象征地强调了林肯促进统一的、非报复性的一面，以及他的深刻的对南方的同情。在《上士卢特基》（1960）一片中他在黑人的回忆中被称作救星，这反映了他的反奴隶制的一面。《如何赢获西方》一片（1962）表现了一位策略家的形象。最后在《契尼的秋季》（1964）一片中，林肯从一位顽固的政治家变成了解决任何危机的模范人物。

因此，这些影片中的每一部，都专注于林肯的假想的个性中或复杂的历史作用中的某一特殊方面。因此他似乎是某种普遍的所指者（referent），这个所指者可以在一切情景中活动。只要林肯在福特的故事中表现为一个神话，一个参照的形象，一个美国的象征，他的干预就是自然的，显然与福特的道德和意识形态完全协调一致。在《少年林肯》一类影片中情况却不同，在此他成为故事的主角。我们将看到，他只能被“书写”为一名福特的角色，却失去了很多歪曲现象和相互的冲突（在故事中的林肯与有关林肯的历史真实的故事之间）。

6 意识形态的任务

《少年林肯》一片的主题是什么？从表面上和行文上看是“林肯的青年时代”（关于经典的文化模式——“见习时期和旅行”）。实际上，它是通过对事件的简单记叙的临时处理，在神话和永恒性的层次上重新描述了林肯的历史形象，而那些事件（通过经典影片所特有的出现（presence）和实现（actualisation）的效

果)被表现得似乎它们是初次发生于我们眼前似的。

这种意识形态的设计可以表现得既清楚又简单，具有启迪和辩解的形式。当然，如果我们只考虑它的陈述，把这些陈述作为可以分离的意识形态陈述从复杂的决定作用网络中抽出，而意识形态的陈述正是通过这个网络被实现和被书写的（甚至可能通过它进行自我批评），那末就很容易通过进行一种非神秘化类型的读解（参见节1）对影片进行一种虚幻的解构作用。反之，我们的研究却在于使这个网络在其复杂关系中起作用，这个复杂关系同时涉及哲学假设(唯心主义、神学信仰)、政治决定作用(共和党精神、资本主义）和福特作品所特有的相对自主性的美学过程(角色、电影能指叙事方式)。我们的研究将必然被看成是具有话语的直线序列性，如果它应当将影片中涉及的各决定作用的次序系统分离开的话，它将始终处于这些次序的相互关系中：因此它要求一种在一切层次上的反复读解。

7 方法论

《少年林肯》象绝大多数好莱坞影片一样，遵循着直线的和时序性的叙事传统，在这类叙事中诸事件似乎按照某种“自然的”序列和逻辑彼此相接。因此我们面临着两种选择：在讨论每一种决定因素时同时涉及一切有关的领域；或者在其故事的时序中呈现每一领域并讨论不同的决定因素，在每一研究中强调我们认为是主要决定因素的东西（关键性的意指作用)，并指出次要的决定因素，后者在其它领域中可能反过来成为主要决定因素。因此，第一种方法把影片作为一种读解的对象（一段本文），然后想象地同时处理其多元决定作用网全体，而不考虑压制性作用(repressive operation)，但正是后者在每一领域

中决定着某一关键性意指作用的实现。第二种方法以每一领域中的关键性意指作用为基础，以便理解使关键性意指作用成立的书写作用 (Scriptural operation)(多元决定作用和压制作用)。

第一种方法的欠缺是把影片变成了一个可先验地读解的本文。第二种方法的优点是使读解本身参与影片成为一个本文的过程，并只通过在影片的每一后继的时刻中确认该读解的东西来确认这样一种读解。因此我们将选择后一种方法。我们的读解过程以将影片“切分”成片断为模式一事，是绝对有意识的作法，但是我们的研究工作将通过使每一个别场景彼此相互作用和在彼此之内作用来使各场景之间的界限瓦解。

8 诗

在赞词之后(而且以同样的书写形式，即刻于大理石上)有一首诗，它是由很多问题组成的：“如果她死而复生”，林肯的母亲就会提出这些有关儿子命运的问题。

(a) 让我们暂时只注意，母亲的形象从一开始就被书写进电影本文中来了，而且这是一位不在的母亲，已经死去，一个象征性的形象，她只是后来才充分显示其作用。

(b) 另一方面，列举的问题安排了影片的发展，使林肯的问题成为一个进行选择的问题。这首诗的询问形式就象格言一样产生了一个二元系统(在两种前程、两块馅饼、两位原告、两位被告等等之间进行选择的必要)，影片故事正是按此二元系统加以组织的。

(c) 实际上，这首诗表明其中提出的问题尚未加以解答(而它们只是貌似的问题，因为它们假定观众了解林肯的历史性

格)，它的主要作用在于提出影片的二元性，并开启一个双重读解的过程。这首诗通过促使观众去问他已有了答案的“问题”，来诱导观众把历史(对他来说已经发生了的事情)看成似乎“仍待发生”的事情。同样，一方面通过在“时序叙事”类型的故事结构上的作用(事件的“自然的”并置与相续，似乎它们不受何任决定论支配或不通向一个必然结尾)，另一方面通过在必须由角色作出关键性选择的场景中虚构出虚假的未决定性（似乎游戏还未开场，林肯还未进入历史，似乎他正在该时该地作出每一决定似的)，影片于是使林肯的神话(它已存在于观众心中）自然化了。

于是，观众对此神话的知识、对事件时序叙事的回溯作用，以及对在此时序叙事的划分中对此神话进行的自然主义的改写，硬使一种读解成为未来完成式的。“在我的故事中所实现的东西并不是曾经发生、已不存在的东西的过去完成式，也不是与我同时存在的东西的现在完成式，而是我在发展过程中将成为的东西的将来完成式”。(拉康)

在此，经典的意识形态作用通常是通过对事件提出问题来表现的，而其已被给予的解答正是该问题存在的条件本身。

9 竞选演说

第一场。一位身着乡镇服装的政治家(约翰·斯图亚特，后来成为林肯在斯波林费德的同事)在对一些农民演讲。他谴责一群当政的腐朽的政客和美国总统杰克逊。之后他介绍了自己推荐的地方候选人：年青的林肯。林肯在其中出现的第一个镜头中，他坐在一个大桶上，身子后倾，只穿着衬衫和长靴（人们认出了福特的英雄所惯有的那种不拘礼仪的形态，他从远处回来，

超于一切之上)。在下一个镜头中林肯向农民听众演讲,用友善的语调(但仍透露出一种焦躁)言称:"我的政纲又短又甜,象你们太太的舞步一样。我赞成国家银行和人人分享财富"。他的第一句话是:"你们知道我是谁,平凡的亚伯拉罕·林肯";这句话不只是对影片中的听众说的,无论如何他们并不在银幕上,同时也是对影片的观众说的,后者被带入电影空间。于是人们立即确认了这种在未来完成式中进行的处理(参见8)。

这个纲领是当时持反对党立场的辉格党的纲领。实质上这是新兴美国资本主义的纲领:有利于国营工业生产的保护主义,有利于资本在各州流通的国家银行。传统上第一点在共和党的纲领中占有地位(因此1939年当时的观众容易认识出来)。第二点令人想起历史中的事件:辉格党在1830年前掌权时创建了国家银行(以帮助北方的工业发展),但继任的杰克逊企图消弱国家银行的权力;于是维护这家银行就成了辉格党(后来成为共和党)的要求之一。

(a) 专门的政治记谱法使影片开场,它的明显的作用是把林肯表现为共和党的候选人(即在未来完成式中的总统、冠军)。

(b) 但是随即表现出来的对"腐败政客"的轻蔑,和简单如"舞蹈"一样的林肯纲领中的对比力量,产生了一种使其(以及他这一类的共和党人)作为反对党和纠正这类"政治"的效果。此外,我们后来看到,不只是其对手的政治,而且一切政治都是"腐败的",都以道德的名义予以谴责(林肯的形象将与其对手道格拉斯的形象形成对比,与检查官的形象形成对比,他成为与政客相对的正义维护者,与投机家相对的坚定不屈者)。

对政治的这种轻蔑导致和确证了影片的唯心主义构想(参见第4和6节):道德品质比政治阴谋更有价值,精神比语言更

有价值(参见第4、6、8节)。(同样,后来政治再次表现为醉汉之间的讨论对象——在J·凯斯和其助手之间的争吵,或社交谈话的对象:在玛丽·托得和道格拉斯之间在马车一场中的谈话)。

但在这里最有意义的是,竞选纲领中的各点是林肯与政治之间肯定关系的唯一表现,所有其它方面都是否定性的(它们使林肯与大批"政客"区分开来)。

(c) 因此我们会感到惊异,一部关于青年时代林肯的影片,会从这位未来总统的经历中消除真正政治性的方面。这一重要的省略对于影片想要达到的漫不经心的意识形态目的来说,真是太有用了。通过再次利用观众对林肯的政治和历史作用的知识,有可能提出这样一种观念,这些作用是建立于道德性超于一切政治的原则之上并为其证明为正当的(于是可以忽略政治而只关心其原因),以及林肯永远从他与法律的密切关系、从(自然的或天赋的)善恶知识获取其威权和力量。林肯从政治起家,但很快就上升到道德层次——天赋权利,它对于唯心主义的话语来说比一切政治更原始、更有价值。的确,影片第一场已经把林肯表现为一名政治竞选者,但既未提供有关什么可能把他带到政治舞台上来的任何信息:根源的隐蔽(个人与家庭的根源以及不管多么初步的政治知识的根源,即"他的教育")确立了角色的神秘性质;也未提供关于竞选结果的信息(我们知道,他被击败了,以及共和党的失败原因之一是国家银行的搁浅);似乎从命运和神话的已经显明的意义来看,它们实际上都是无关紧要的。林肯的性格使一切政治显得微不足道了。

但是,影片的意识形态任务以之为基础的这种对政治的压制,其本身就是政治假定的直接结果(在道德与政治之间永远存在的唯心主义争辩:笛卡尔与马基亚弗利之间的争辩),而且它

存于观众对其接受的层次上，这种压制不是没有同样也是政治性的后果。我们知道，美国资本主义的意识形态（以及传统上代表着它的共和党）就是去申说其天赋权利，去根据永恒性、自然主义、甚至生物学来使其理论化（参见B·富兰克林的名言："记住，金钱具有生殖潜力和生育力"），并将其赞为普遍的善和权力。在唯心主义的道德面具下使政治隐蔽起来的活动，通过表现美国资本主义认为在其中找到了其根源和永恒根据的"精神性"，产生了用神话的金叶去重新装饰资本事业的效果。林肯未来生涯的种子已在其青年时代播下了，美国（永恒价值）的未来已经写入林肯的道德品质中去了，它既包括共和党又包括资本主义。

(d) 最后，由于完全压制了林肯的政治活动方面，他的主要历史——政治性格就从影片的各场景中消失了；这就是他的反对维持奴隶制的各州的斗争。的确，无论在最初的与政治有关的片段中，还是在影片的其它片段中都未表示出在他的历史中、甚至他的传说中的这种主要特性，而正是由于这一点，林肯的业绩比任何其他总统（共和党的和其它的）更多地被载入美国史册。

最奇怪的是，对于奴隶制只有一处提到（这一例外具有一种信号的价值）：林肯向被告家庭解释说，他必须离开自己出生的州，因为"由于大批奴隶移入本州，白人很难维持生计了"。这个看法强调了问题的经济方面，却舍弃了其道德的和人道主义的方面，似乎与前述论点（道德优先于政治）相矛盾，如果林肯不是在某一场景中说出这些话（见第19节），在这一场中他扮演了穷苦农家儿子的想象中的角色的话。他回忆自己出身于穷苦的白人家庭，象其他人一样，饱受失业之苦。于是，重点变成了经

济问题，也就是白人的问题而不是黑人的问题。

这里未说出的部分，从影片中林肯政治活动最突出一场中被排除的部分，同样不可能是出于偶然（“省略”或许是意义重大的！），它也必定有政治意义。

一方面，的确必须把林肯表现为美国的联合者、协调者，而不是分裂者（因此他才喜欢“迪克希”乐曲；他是南方人）。另一方面我们知道，共和党，经济机会主义的废除主义者，在内战之后迅速地再次表现为种族主义者和隔离主义者。（林肯已经赞成进步的黑人解放运动，这一运动只是缓慢地给予黑人与白人同等的权利）。他从未隐蔽过他要求对废除种族隔离运动给予限制。考虑到在前面描述的环境中（见第3、4节）影片可能具有的政治影响，这两种叙述在坚持林肯的解放作用时趣味都很粗俗。

于是这一特点被压制了，被从主人公的青年时代排除了，似乎只有到了后来才出现，然而这个传说人物的所有其它特征从一开始就被影片表现了出来，并由其预定目的赋予了价值。

把这个方面（内战）隔置一边直接导致林肯传说的产生，使有可能从政治上利用这个传说，并同时通过阉割林肯的历史政治活动来加强这个神化的理想化。

但是，从林肯的政治中排除这一主要的记号也是可能的，因为一切其它记号迅速地被排除了（除了上面提到的简短的肯定的和否定的记号系统，它们在任何情况下都作为一般政治压制的和用神话的印章来标志共和党事业的显示者〔indicators〕），而且因为这一事实使电影立即置于纯意识形态的平面上了（林肯的非历史性，他的象征价值）。

因此，展现影片政治意义的东西并非是直接的政治话语，

它是一种道德化的话语。几乎完全被归结为既无过去又无未来的神话时间体系的历史，在影片中至多只能存在于一种特殊的重复性中，它所根据的是作为一粒预先存在的种子的连续直线式发展的目的论历史模式，在此模式中未来包含在过去中（预期、宿命论）。万事具在，历史场景的一切特征和特性都各得其位（玛丽·托得将成为林肯的妻子，道格拉斯将被他击败于总统竞选中等等，直到林肯的死；在影片首次发行以前福斯公司曾剪去一场，我们可以在这一场中看见林肯站在上演哈姆雷特的剧场之前，面对着布兹家族剧团的一员——他未来的谋杀者）；进行决定（见节14）和促进统一的问题已经提出……。唯一失去的东西就是那个主要历史特征，神话正是建立于该特征之上的。

但是这种压制之所以有可能（可被观众接受），只是因为影片玩弄着人们关于林肯已知的东西，却把它处理得象是未被认识的因素，在极端情况下甚至是未知物（至少是没有人想再去多知道的东西，而已经知道的东西又更容易被忘记）；它是已经构成的神话力量，神话不仅能容许自己被再生产，而且也能容许自己被改变方向。正是对林肯命运的普遍了解，容许人们在对其进行改述的同时，也省略它的某些部分。因为在这里问题并不在于创造一个神话，而是解决其实现的问题，甚至主要是摆脱其历史根源以便使其普遍的和永恒的意义得到解放的问题。“托得”、林肯的青年时代，实际上是被那种必须渗透林肯神话的东西所改写。影片不仅确立了林肯的宿命论（目的论的轴心），而且还断言，只有他所表现出来的注定要去追求的东西，才配称得上不朽（神学的轴心）。在相加和相减这双重作用的末尾，才重新看到已被排除和被神秘化了的历史轴心，这双重作用清

洗了一切污秽不洁，并因此恢复了不仅是绝对道德的作用，而且是由资本主义意识形态所重申的道德性的作用。道德性不仅排斥政治和压制历史，而且还改写政治和历史。

10 律　　书

影片故事似乎是以林肯的竞选演说开头的：竞选活动、选举……。出现了一个问题，我们有权期待它被解决，但实际上它将不会被解决。借用一下巴尔特的说法，我们有的是一些解释学链上的成分：谜团（他会被选上还是不会被选上？）和无解答。由于运用了虚构故事中的突然移位——农民家庭的到来，而放弃了这条链索。林肯被叫去帮助他们。这个家庭包括父亲、母亲和两个十二岁的男孩。他们想从林肯那里买些东西，因而告诉了我们他的职业：他是一位店铺老板。但是这家人没有钱：林肯同意他们赊购，母亲觉得为难，林肯解释说他自己的店铺也是靠借贷得到的。结果，这一困境是靠物物交换解决的：这家人有一大桶书（由祖母留下的）。林肯一听有书就欣喜非常（传说中的嗜读如命），怀着崇敬之心从桶中取出来一本：象是偶然似的，它是布莱克斯通的《法律记事》。他掸掉书上的灰尘，打开书读了起来，结果知道这是一本有关法律（他说："法律"）的书，并高兴地发现书页完整无缺（法律是不可摧毁的）。

（a）是一个穿山越岭而来的开拓者的家庭赐予林肯与法律接触的机会的：既强调幸运与宿命论之间的联系，又强调这样的事实，正是贫寒之家传继着法律，人们对此甚至并无所知（这个家庭把它作为祖先的遗物，怀着宗教般的虔诚收藏着它）。另一方面，在此我们看到了典型的福特影片故事的特征（除了作为被迁移的中心的这个家庭以外）：两个集团之间的相遇与交换，

它们彼此的道路不需要交叉（从这种相遇中产生了新的故事片段；首先它被表现为一种暂停和由于插叙而产生的主叙事轴发展的延缓，后来它又形成为中心，直到另一个片段产生，其作用方式也是同样的，福特的整个故事最终只是作为各个相续的插叙段落的一种连结而存在的。

(b) 林肯说了一番简短而明确的话来赞美借贷："我借你钱"，"我不喜欢借贷"（他说这个农妇体现了穷人的尊严），"我自己就是靠借钱买下这爿店的"：对于那些了解 1929 年危机期间扩大借贷活动所起的作用的人来说，这句由一位美国英雄（他后来由于影片中不断增加的突出处理手法而将成为正义之士）口中说出的宣传口号，似乎会成为一种驱魔法：没有借贷，资本的发展是不可能的；在萧条时期（1935—1940 年）失业严重、工资下降，维持消费水平是使工业运转下去的唯一要务。

(c) 通过物物交换获得法律一事，引出了债务与偿付之间的循环，这一点贯穿了全片（见第 23 节）。

(d) 影片中这一片段的主要作用是引出这个象征场景的一系列组成成分，影片将从这些成分中产生，办法是变换这一场景并使其产生作用（在此意义上它是故事中真正有说明力的一场，是成为"前本文的"(pretextual)、甚至可能是"外于本文的"(extra-textual)第一场）：书与法，家庭和儿子、交换与债务，宿命论……。故事基型的建立意味着撇开了第一个片段（政治演说）：一段简单的离题插叙，先以为是暂时的，但后来才看到它是以贯穿全片的道德性来压制政治的作法的第一步，（参见第 9 节）。

11　自然、法律、女人

第三个片段：林肯躺在河边树下的草地上读着布莱克斯通的《法律记事》。他将其理论总括为几句话："获得和保有财产的权利……，生存与获得荣誉的权利……，错误就是对这些权利的违反……，归根结蒂就是：对(与"权利"为同一词 right ——中译者)与错……。"一位年轻妇女出现了，对他要躺着看书表示诧异。他起身答道："当我躺下时，我的心站了起来，当我站着时，我的心躺了下来。"他们沿河漫步，谈论着林肯的抱负和文化(诗人、莎士比亚、以及法律)。他们停了下来，在她谈话时，他开始凝视着她，并对她说她很漂亮。这类爱情表白持续了几分钟，围绕着谁喜欢和谁不喜欢红头发人的话题，之后年轻女子离开了场景(画面、镜头)。林肯独自向河走去，将一片石子扔进河里。水上涟漪的特写镜头。

(a)　这一场的第一个轶事般的所指是林肯的下述传说：林肯正象当时各州任何非科班出身的法律家一样，从布莱克斯通的书中发现法律的。他的《法律记事》是幼年美国的法学圣经，而且它相当程度地推动了 1787 年宪法的建立。实际上这部书不过是 18 世纪英国法的概要和欠严格的通俗化而已。第二个轶事般的所指(在下一场中再次被明确化了)是林肯首次承认的爱情，他与安·罗透基的关系；在传说和影片中她被表现成理想的妻子(她有和林肯类似的兴趣)，但他将永不会再遇到她了。

(b)　这场戏以林肯为中心，表现着"法律——女人——自然"三者之间的关系，三者是按照一个互补性与置换性系统连结在一起的。

林肯是在自然中与法律相通的：

正是在与法律灵通之际他遇见了女人：林肯与女人的关系取代了林肯与法律的关系，因为女人同时以自己的出现打断了林肯对律书的阅读和表明了她对林肯学识的欣赏，并鼓励其完成作为学者和法律家的使命。

爱情的表白，是按照典型的(俗套的)自然与女人之间的文化类比，在自然中(在河岸上)完成的。但首先从河流提升到女人的形象与女人(妻子)从这个片段中消失相对应（这一点在故事中有决定意义)；这个提升由投抛石子标志了出来（参见18节)。

正象自然与女人关系是在文化上被决定的和被编码的一样，在这儿自然与法律的等价关系也正是被下面的事实所强调指出，律书即布莱克斯通，对后者来说，各种法（引力法以及调节社会的法）都从自然法产生，而自然法即上帝之法。归根结蒂，这个最高的法区别着善与恶，并肯定地用来为其它人类法则的正当性立法(精神与语言相对，参见第6、7、9节)。结果是：财富的获得和维护在此被表现为以自然、甚至以神意为基础(参见资本主义的意识形态，第4、9节)。

12 坟墓、命运的抉择

落入水中的石子激起涟漪，接着溶为同一河流上冰块的碎裂，从一场换成了另一场。一段“戏剧性的”音乐为这一过渡伴奏。林肯来到白雪覆盖的河边坟墓，地点与前一场相同。观众可从大理石墓碑上认出安·罗透基的名字。林肯把一束花放在坟上，自言自语着春天的归来(“林中已经充满了春意，雪花飘飘……冰面碎裂……春天到了”)。他说他仍然对前途举棋不定：究竟是留在村里，还是听安的劝告到城里去，选择法律的职

业。他捡起一根枯树枝：如果它落向安的一边，他就选择法律，如果不，他就留在村里。树枝掉在安的一边，林肯跪了下来说道："安，你胜了，是法律"，沉默片刻之后又说："但愿我多少是按你的意思做了。"

(a) 这个溶暗镜头把表白爱情的一场(见第 11 节)与被爱者的坟墓的一场连接起来，使人获得了这样的印象，从一场向另一场的过渡所遵循的时间制(time scale)与从夏至春(冰裂)的过渡所遵循的时间制相同，它们都遵照一种象征性的(经典的)季节对立：生命与死亡(和复苏)。同时，从一个季节到另一个季节的衔接是平滑的(连续的)，而在两场之间却存在着突兀的对比(安在一场中活着，在另一场中却死了)。时间连续性的效果加强了生与死之间的强烈对比(虚构的冲击)。

这种时间序列及其连续性的过程(这是经典电影所特有的)实际上具有通过并列和连结两个事件(爱情和死亡)的方式来吸收指示性时间(referential time)的作用，这两件事被只是后来(当他来到斯波林费德时)才表现为数年之久的时间间隔所分开。这种删除作用具有这样的效果，它把林肯最初的决定性选择(作一名律师)表现成既非出于深思熟虑，也非出于精心计划，它不是一种理性的选择，它消除了林肯进行反省的时间，它取消了一切工作。因此，按照影片的总方略，它通过把指示性时间归结为电影时间(新的电影暴力)，使主人公受宿命论支配。

(b) 于是，林肯对法律的决定性的接受，又是在女人直接影响下(在第 11 节中我们看到她与法和自然之间关系的性质)完成的，而且发生于自然复苏之际。但是，尽管由于女人——自然——法律这个象征轴的逻辑和由于观众对林肯命运的了解，林肯的这个决定是不可避免的，影片极富技巧地创造了悬念，宣

称运气可以改变事件的进程。希区柯克的悬念完全不会由于我们预知结果而削弱力量，反倒是每看一次都会增强效果，同样地，在这一场中紧张气氛并未由于我们了解林肯的未来（完成式）而减弱，实际上反倒因此而加强了。因此，这部影片的最大的欺骗正在于，在这一场的末尾欺骗性地重新引入意图的表现，即林肯的有意的选择（但愿我多少是按你的意思做了），实际上这不过是一种伪装的授权：似乎林肯已实现的命运正托付他本人来决定命运之路，有如遵奉着斯宾诺莎的格言“真理是自身的指示者”，即已被决定的人物的自我决定。

13 原　告

林肯来到斯波林费德，他成为一名律师。两个摩门教的农民找他商量打官司的事。一人欠了另一人的钱，而第二个人狠打了第一个人一顿，因此第一个人要求第二个人赔偿损失，数额大致相当于他欠第二个人的钱。林肯读了两位原告人的申诉以后告诉他们，他们各自的债务大致相当，差额刚好等于他的手续费。林肯看见他们面带犹豫，就威胁着要强制执行，如果他们不接受仲裁的话。农民们同意了付钱给他，但其中一人想给他一枚伪币。林肯先是敲打这枚硬币，听听声音，然后又用嘴咬一咬，认出这是一枚伪造币。这一场结束时，林肯死死地盯视着作伪者。

（a）影片中林肯的第一桩法律活动是处理一件极平凡的案件。事实上，这段轶事把观众引入林肯时期社会关系中的暴力现象，它表明林肯通贯全片所承担的法律作用是去压制暴力，甚至在无可奈何时运用特殊的法律暴力（通过林肯的身体力量来体现，而大多数情况下只是通过语言的威胁来显示）。

(b) 这一场强调表现了林肯的高度睿智，在解决法律能作决断的任何问题时，或者支持一侧来反对另一侧，或者象这一场一样，运用技巧来恢复天平两侧的平衡。本片显然喜欢第二种办法，因为它强调了林肯在传说中的统一化作用。

(c) 林肯通晓货币；他不关心其根源（借贷、交换、债务形式、一种循环流通），但他知道钱币有清脆的声响、一致性和价值。正是在关于货币欺骗案中，林肯的去势力（参见16、22节）首次表现为一种空洞的、冷冰冰的、令人恐惧的盯视，表现为他一拳击中对手要害时的速度，以及每场都在突出表现的、构成林肯形象中令人畏惧一面的性格特征。在这里，法律的最高权力过程首次掩盖住了林肯铁事般的性格力量。

我们将看到，这种令人畏惧的一面，远远超出了一切可以应用于它的含蓄的所指（不论是心理学的——"我也是农民，你骗不了我"，——或是道德的责备，还是与情境有关的）。林肯的去势形象的不可还原性将贯穿全片，它超越和改变着意识形态话语。

14 庆 祝 会

那天为了参加独立日庆祝会，林肯才匆忙地结束了这桩农民争吵的案件。这个庆祝会由很多小节目组成，均在节目表上一一宣布，其次序是：(a)游行（在游行会上林肯遇见自己的对手道格拉斯和未来的妻子玛丽·托得）；(b)馅饼评比竞赛，林肯担任评判员（在竞赛会上，影片第一场中的一家人重又出现了）；(c)（跨过池塘两岸的）拔河比赛，林肯也参加了（在比赛过程中这家人与两个无赖冲突起来）；(d)劈木篱竞赛（一段树干），林肯获胜；(e)燃烧柏油桶。

(a) 林肯遇到了美国历史的呼唤：地方民兵游行队伍在他身边走过，接着是反西班牙战争的老兵，最后是独立战争的幸存者，林肯挥帽向他们致敬。但是林肯的微带滑稽的严肃性，一方面与其他观众的兴高彩烈，另一方面又与一系列滑稽的小插曲形成对照，还映衬着老兵的破衣烂衫，这是福特典型的手法。

(b) （是否去进行选择的）正义原则在这里是通过一系列穷尽了其一切可能形态的衍生事物来实现的：或者林肯实在地把木条一劈为二，从而使自己脱离开和高出于其对手（附加的意义是：肯定了他的实在的刀锋的物质力量）；或者，他毫不迟疑地给自己一边，即对的一边，以援手，帮助它取胜（通过把绳子系在马拉的车上）；由其理想的形象所体现的法律具有一切权利，正如它从不迟疑去使用强力（见第13、16节）一样，在运用狡计和欺骗之前也从不畏缩；但这种欺骗的令人反感的一面被竞赛的微不足道的外表所掩饰，这是竞技活动中“福特式花招”的表现。最后更加微妙的是，在面临一种情境的不可决定的特点时（不可能从伦理上或烹调艺术上比较两个厨师的菜肴的优劣），故事本身必须放弃掉这一场，删除掉选择的时间，同时为了这一场并为了这个神话而不表现林肯去进行不可能的选择。

(c) 庆祝会内容的序列由一系列在故事中自主的素描片段构成，这些素描实际上由表现林肯的若干特点的必要性所决定。这种叙事方式继续着和强调着前面几场的叙事方式：这就是，一系列片段，它们的长度可改变，但它们都服从行为的统一性。的确，每一片段都建立一个情境，并呈现、发展和在组合段上结束一个行为（不论这个行为在故事世界中是否已被完成；对于竞选演说的结果、馅饼的评比会什么也没有说）。（因为它只结束了一个场景，这种结束并不排除以后任何成分重新具有意

义，这些成分是该场景将其提高到能指地位的：例如，有关法的书和母亲）。

实际上，正是在其最充分的系统化（一系列标题）的时刻，这种叙事方式被一种新叙事原则的最初成分所渗透（侦探故事中谜团及其解决的原则：一条解释学链连结起以后所有的序列）。的确，在不同的庆祝会节目中，多多少少在该问题中起重要作用的角色都出场了：道格拉斯和玛丽·托得，克雷一家，两个坏男孩，以及几名临时角色，他们将在私刑审判和公审中再露面。这种新的叙事手段（在庆祝会末尾）又被这样一场（在嘉丽·苏和她未婚夫马特之间的一场，马特是克雷家的小儿子）所加强，这场戏似乎在模仿好莱坞最平庸的程式化表演（情人间闲谈，未来的讨论：要几个孩子）。实际上它却是重要的，因为这是影片中林肯本人的身影并不出现的第一场。然而他不断被人提到：首先间接地被嘉丽·苏提到，庆祝会使她兴奋异常，她让未婚夫保证每年都要把她带来（在这里可能被当成一种异想天开的东西，即那种天真的喜悦和愿望——当她对马特说她希望“我们现在已结了婚”时，这种天真性已直接显露出来——将在所有那些有嘉丽·苏的场景中被揭示和被强调，在这些场戏中嘉丽·苏，由于林肯（不只对她）所激起的那种强烈的性爱吸力，表现出对影片在第19节那一场中指出的方向的彻底否定，在那一场中林肯把她当成了安·罗透基）；然后又直接由于未婚夫下面一句话而感到激动：“我希望还是那个小伙子为他们劈木篱”，未婚夫代她说出了她不能说出的话。

15 谋　　杀

新的情节开始了，它是这一场所展开的情节，并将左右着影

片故事以后的发展；这时我们注意到出现了很多因素，它们扰乱了庆祝会的进程以及其叙事的展现。副县长(S·怀特)和他的朋友(J·凯斯)兴奋得有些忘乎所以，他们纠缠起亚当(克雷家的一个儿子)的妻子。一场格斗爆发了，但为母亲(阿必盖尔·克雷)所制止。在庆祝会的最后一个节目——烧柏油桶一场中，这场被遗忘的争吵又突然爆发了。两兄弟与怀特又开始打起来，结果怀特死了。

我们故意不详细描述这一场。它确实是不可描述的，因为它是一个令人惊异的欺骗系统的实现，这个欺骗系统影响了卷入这一事件的所有角色，既蒙蔽了他们也蒙蔽了观众；这个系统由下列因素组成：镜头的连结和长度，摄影机角度的突然改变，距离的操纵，反应镜头，参与者的行为，证人的陆续到来等等。福特在这一场中运用的技巧和其它悬疑型电影之间的根本区别在于，后者为了能够发挥作用和提出对该悬疑的解决，必须最初只给观众些许一点了解，使他不具有各种线索，直到事件过去以后，这些线索的显示才提供对情节的解答。然而在这部影片中正相反，一切都已呈现，只是无法译解而已，只有经过了解内情的再次观察才能将其破译。

这里建立的欺骗系统是很有效的，因为它随着这一场的展开本身也在发展：所有角色都上当受骗，从而使它更有效力；而且目睹这些连续的故弄玄虚手法并被唤起与其保持一致的观众，因此也就最易上当受骗。

但我们也必须注意，欺骗的效果继续存在，并由于替换了一个欺骗性问题而被合法化：即用“两兄弟中哪一个杀了他？”替代了真正的问题“谁杀了他？”。前一个问题暗含着后一个问题已被回答，因此(成功地)压制了第一个问题，第一个问题将只留

给林肯来重新提出(见第22节)。

这一场中所有不同的角色——其中包括观众——与这一欺骗都具有积极的或消极的关系，每一种关系都会加强其影响。观众将被完全骗住，他是这场格斗的最初目击者：一条充分可能为真的因果链为他所构成（除了我们后面将详述的一件事以外）：死亡的原因：射击；一种效果：受伤男人的呻吟声，当他躺在地上时；凶手的反应：惊恐万状的两兄弟跪到刚来到的母亲身边躲避起来。只有一个因素与这条因果链相矛盾：在听见枪响之前我们看见了怀特的手臂，它握着枪，消失了。但是这个令人迷惑不解的因素(怀特看起来象被自己的枪击成重伤，当枪指着别处时）远不足以解除这套欺骗的第一着。反之，它转移了注意力，从而有可能使一个新因素(凯斯的到来）的介入几乎未被注意到：此时受伤人死前的痛苦可以轻易地为一个经典的戏剧套式所缓解：死于至友的怀中。

在观众注意力放松的片刻凯斯来了，他在朋友身边跪下，使自己处于朋友和观众之间(长镜头)。在一个特写镜头中他站起身来，手持一把沾血的刀(一件以前未见过的武器)：这个镜头独立于剧情(象在库里肖夫的电影实验中一样)而成为经典片中一个犯罪镜头（犯罪的正是凯斯，因为是他给了朋友致命的一刀，但我们只是在影片结束时才知道真象，即使这一切已经表现出来，但被处理成不可读解的了。)

两个儿子甚至在凯斯到来之前（枪击发生以后）举止已象犯罪了。凯斯说“他死了”，这句话等于确认他们犯了罪，每个人都相信另一个人犯了罪，但都为了保护自己的兄弟而承担下罪责。

枪击以后母亲介入，看见一个男子倒在地上，两个儿子活

着，惊慌失措，结果母亲也卷入了这个欺骗系统，相信儿子们犯了罪。当凯斯站起来指着刀子时，这种感觉又被加强，她认出了这个刀子，并认为自己知道哪个儿子是罪犯。但因为两个儿子都指控自己，她也参与了赌博游戏，并拒绝说出她认为谁是罪犯（拒绝为了一个儿子牺牲掉另一个儿子）。这种否认态度增强了欺骗效果，因为它接受了问题替换的把戏：母亲认为自己掌握着秘密，但却是一个错误的秘密。

观众这边则接受了这第二根因果链：因为受害人是被两兄弟中的一位用刀子杀死的，枪击事件在观众看来就成为一个无关紧要的插曲，甚至是一段离题的插叙。

于是在这一场中发生的事情就正好成了电影对直接视象、对知觉的提问，因为它掩盖了结构。为了使这一场戏合法化而需做的事，不是去探索隐藏的秘密，而是去阐明已经存在在那里的意义：因此似乎矛盾的是，这个占据中心地位的一场，正需要我们对影片所进行的那种完整的读解，并证明其正当。

正如我们已经说过的，这一片段和前面一个片段（情人之间的对话）构成了一个新的、其中没有林肯的故事。当他介入这个故事时，一切已被决定（罪行已经犯过，被告已被县长带走）：他既非行动者也非证人，而是先验地与问题无关的，他对它一无所知。根据林肯的神话作用，这是使真理以神奇方式而非以科学方式出现的必需条件：为了解决这个犯罪故事的谜团，林肯将使用极不同于通常惊险片中的那种侦查方法。

16 私刑审讯

（a） 在庆祝会末尾燃烧柏油桶（这是美国庆祝会上的普遍节目，但在这里受到故事背景和历史背景二者所给予的戏剧性

的强调：三K党和法西斯的焚烧暴行），暴力的循环（格斗、犯罪）将以私刑而告终。（因此这一场获得了额外的政治意义，因为在1925到1935年期间在美国发生了大量的私刑审讯，可参见当时的影片，例如《愤怒》。这场暴行导致叙事情节的加速：在被告被带走的时刻和私刑开始的时刻之间只有几秒钟，这是一次重换画面的时间：在此时间内林肯把他的法律工作交给了母亲。她问他是谁，因为她没认出他就是那位曾经借钱给她的人（这并非无关紧要，参见第19节中债务的流通），而他却认出她正是给了他书的人。稍停片刻，他回答说："夫人，我是您的律师。"

（b） 在监狱里，在私刑者的拷打下，在被告与县长的可以理解的焦躁不安与凯斯的不可理解的惊恐之间形成强烈的对比（凯斯刚被提升为副县长）；影片第二次（而且又是以不能被读解的方式）把凯斯暴露为罪犯，即暴露为害怕受私刑拷打的人。

（c） 林肯的行为，由于他代表法律，只能是去（必要时强制地）禁止任何非法暴力。因为整个影片的意图在于表现林肯绝对高于他周围的一切人，私刑的一场提供了机会，通过许多场面的道具巧妙地证明了这一点，他的每一次新的胜利都增加了他的去势性暴力。它与身体的暴力的运用适成反比（因为在意识形态的话语中法律必须拥有权力，因为它的合法性是由它自身的陈述而非由身体的力量来保证的，后者是作为不得已的手段被运用的，而且往往是当作一种语言的威胁被运用的）。在此法律压制的升级是分几个阶段实行的：1、林肯单独用体力抗拒私刑者的攻击（勇气和体力）；2、他挑激几个带头人中间的一个和他一对一地拚打，那个人避开了这个挑战（以了解对手软弱性为根据的言语威胁）；3、他用一番狡猾的说词消散了群众的愤怒，

（如此之狡猾，以至于不知道他是谁——即故事中的一位好人和神话中的总统林肯——的那位母亲，在相信他之前，按表面的意思理解了他的话并大感困惑）；他也是善于幽默的（转移到另一层次上：与群众同谋和熟悉群众）；4、他把群众自身暴力的威胁向群众抛回，指出他们中间每一个人都会由于这样或那样的原因而遭受私刑（威胁产生了恐惧）；5、他对施私刑者中间的一人说话，他知道这个人信教，就以圣经的名义威胁他会遭到报应（最后依赖天书作为一种法律权能）。林肯的去势性的胜利，在影片中不仅为群众愤怒的平息所证实，而且正是为群众放下了树干一事所证实，施私刑者在林肯发出命令后扔下了树干，散开了。（注意，施私刑者本来正是打算用这根树干撞开林肯用身躯护卫着的监狱大门）。

17 跳　　舞

玛丽·托得邀请林肯去跳舞（请柬上祝贺他在这次"最近可悲的骚乱"中所持的态度，并说："我姐姐邀请您……"；又一次对欲望的否定），林肯摔掉长靴，用力擦亮带扣绊的黑靴，而且为了漂亮正同样精心地剪理着头发（参见爱森斯坦讲述的有关新总统到华盛顿去的轶事：他竟至于自己动手擦靴子。人们说：绅士从不自己擦靴，而且，真正的绅士擦谁的靴子呢？）舞会的气氛优美而高雅，舞池中舞兴正浓。林肯走进大厅，立刻被一群上年纪的绅士围住，他和他们说些小笑话（我们不可能听见）。人们打听他的家庭情况（"你是不是麻塞诸塞州著名的林肯家族中的人呢？""如果他们有土地，我就说不是了"）。玛丽·托得漫不经心地对付着道格拉斯的追求，她只对林肯感兴趣。她走到林肯身边让他邀她跳舞。他回答说，他本来极愿奉陪，但警告说

自己是个拙劣的舞蹈者。他跟着她走到舞池中央，他们先跳了一支华尔滋，然后又跳了一支波尔卡，托得突然中断了这支舞，把林肯拖到阳台上。

(a) 在福特的影片中，多多少少总要强人接受舞会的片段。这些舞会几乎永远具有如下的功能，首先是建立和安排一种模拟理想化和谐的仪式，这种仪式实际上绝不是为了调节社会集团的关系；其次是通过外来因素的干预来扰乱、揭示和摧毁这种伪装的和谐。在此林肯的社会离异性让位于他的象征的异他性（法律的形象）的实现：这使他（从社会上和从两性上）卷入了一种引诱关系，它既吸引他又排斥他。这种情况造成了一种未曾戏剧化地加以解决的混乱，这与福特其它影片中发生的情况不同（例如，参见《双骑并进》和《市场无赖》中的舞会）。

(b)关于林肯特异性的谣传对观众比对这一场中的角色甚至更值得注意。首先它表现在身体层次，他的形体、高矮、服装、呆板、办事员的面貌（林肯的神话式的装束）；其次表现在他跳舞时动作欠协调和缺乏节奏感。另一方面是社会层上的特异性（在林肯为参加舞会换衣服的一场中已表现出来），有关他家庭的问题把这一点突出了，但它立即失去了任何政治的意义并转变为一种可爱的新颖性（按照影片的意识形态系统，不用说，他的阶级根源只应起一种积极作用）。

(c) 但是这个谣传在象征的层次上最为明显。按照去势作用的逻辑，林肯的身份在私刑一场中是以其积极形式（去势行为）实现的，然而在这一场中却表现为消极形式：倒错行为（perversion）（这两个方面——去势与被去势行为——属于一个整体的事实，在阳台一场中明显化了）。确实，托得完全采取主动。首先她对林肯的冷淡表示不满（在和道格拉斯的谈话中流

露出来)；然后她责备林肯不先主动邀她跳舞；最后，她突然中断了跳舞，并把他拉到阳台上去。因此，如果跳舞一场意指着主人公被社会承认一事(报偿)，与托得跳舞就把他置入真正的去势作用(或弱化作用——中译者)中了，它正是私刑一场的逆效果(私刑一场已从逻辑上含蕴了它，把它写入福特的本文的无意识部分中)。在私刑一场中去势行为是根据这样一种去势作用完成的，即它是在舞会一场，特别在阳台一场产生效果的。

18 阳 台

林肯走上阳台，立即被江景迷住。托得等待着林肯开口和表示出对自己的兴趣。于是她走向一边，把林肯一人留在江景之前。

(a) 舞会、阳台、江水、月光、一对男女：所有这些因素创造了一种浪漫的、亲密的、富于情感的气氛(其物理性的所指可能已被理解成更具幻想性而非浪漫性)，以便引出神圣的层次。

(b) 从一个层次转向另一个层次是由林肯迷恋江景来实现的："爱情的场景"的通常陪衬物被转变为另一场景，它也同时成为这种转变的作用者。在另一场景(托得在这一场中没有位置，退出了)中移位和压缩过程产生了，以致于江水既唤出了林肯爱过的第一个女人(安·罗透基)——在这里回忆不具有任何怀恋的和感伤的性质——又唤出了"自然——女人——法律"的关系。江水在这里成为林肯与法律缔约的认可者。林肯接受了命运的安排，这是任何神话故事中的典型时刻。这时主人公瞥见了他的已被"写下"的前程，并接受了它的启示(阳台也是爱情场景的典型陪衬物，在这里由于林肯的姿势和摄影机角度而被提升为对未来总统阳台的预期因素)。与此相关，林肯放弃享

乐，也在这一场写下了：从此罗透基的死应当理解作林肯的去势作用以及与法认同的真正根源；而且舞会一场中的"倒错"以及它与私刑一场的关联具有了真正的意义：林肯没"有"菲勒斯(phallus)，他"是"菲勒斯(参见拉康的"菲勒斯的意义"一文)。

19 家 庭

私刑事件刚一过去，林肯就伴随着母亲(克雷夫人)和她两个儿媳回到他们的大车停放处。他告诉她："我母亲如果活着年纪和您差不多，您知道，她以前可真象您"。在阳台一场以后和在开审以前这期间他又去访问了这家人。他在去克雷家农庄的路上又经过了那条河，此时和他同行的人对他说："我可从没见过一个家伙象你这么盯着河看，人们还以为你在望着一个漂亮姑娘呢"。(见第11、18节)。

(a) 农庄院子的一场起着一种提示者的作用：林肯幻想着自己扮演起这个家庭的儿子的角色。首先在劈柴时(见第14节)他回想起这曾是他以前日常的工作，并把自己比作这一家的儿子。然后，这一场中的许多因素一个接一个地使他想起了他自己的老家，他的园子、树木和家里的人。他自己提出了一系列相同的事物：克雷夫人＝他的母亲，萨拉＝他的死去的姐姐，连名字都一样，嘉丽·苏＝安·罗透基，甚至连烧的菜都是他一向最爱吃的：萝卜。在林肯家和克雷家之间这种显著的类似性一直达到包括父亲的不在这一事实：林肯的父亲被完全排除，他甚至未被提到过；而克雷先生(他在第一场中出现过)在故事中的消失被解释为由于一次"事故"。排除父亲的名字在逻辑上相当于林肯与法认同(他被置入伟大的他者的地位)，这个法既不能保证自己，也不能使自己从自己以外的其它法中产生。我们可以

在这里诊断出那种支配着影片象征学的偏执狂来。

记忆的复苏也起着强调林肯的社会根源的作用（见第9节）。

(b) 影片中这种十分独特的缅怀往事的气氛，突然被林肯的一个凝视的目光所中断，这种目光此后可被理解为他献身法律的标志。他放弃了儿子的角色，成为审问官，他打断了母亲的话，反复追问她两个儿子中究竟谁是罪犯。母亲吓坏了，拒绝回答（正象她先前在县长面前和后来在检查官面前所做的一样）。她惊恐的神情打动了林肯，并使他立即放弃了审问者的态度，他不打算再去发现母亲的秘密（但那是一种无用的秘密）和区别两个儿子（他用或全或无原则代替了二中择一原则），并再一次象征式地取代了他们在母亲身边的地位。让我们补充说，影片坚决地回避了一种可予探索的可能性：即在两个儿子之间进行选择的问题可能会使林肯本人心烦意乱，使他一时陷入怀疑或忧虑：林肯完全不了解"你为什么要抛弃我呢？"（lamma sabbachtani）这段圣语的含义。

(c) 但是这一场既具有延续债务与礼物循环的作用，它把林肯与母亲连结，并将继续连结起来，又具有为这种循环提供一个根源的作用：这是由物质与律书的（使林肯受益的不平等的）交换，虚构地引出的（见第10节），似乎在象征的层次上回到了这样的时代，当孩子"在妈妈对我读书时常常伸出手来"。在这里情境颠倒了过来，因为克雷夫人不会读书，是林肯（仍然在偿还克雷夫人并不知道的债务）给她读儿子来的信（注意他读出信中第一个词"亲爱的妈"时的方式）。

林肯知识的根源在这里第二次（见第11节）被表现为女性化的和母性的；"女人——自然——（母亲）——法律"这个同样

的等价关系再次被提了出来，林肯与法律的同化与法律和自然及“女人——妻子——母亲”的初级同化联系起来。林肯对其母亲的欠债（她教会他读书），对克雷夫人的欠债（她赠予他律书），以及对罗透基的欠债（她促使他追求知识），只能通过他承担这个使命和成为法的化身来“偿还”。我们不必坚持这一系列比较背后的假设（见第6节），而是注意债务及其偿还之间的循环在这里由于一种附加的指示者而被丰富化了：在母亲的口授下去回答儿子的信，林肯向萨拉要纸，她递给他一本年历。于是法律和真理从同一个家庭中产生了：通过律书（法的载者）和年历。年历先被用作书写（母亲给在狱中儿子的信）的支托物，当它被林肯展示时（见第22节）将用于揭示真理，它给谜团带来了解答，它是真理的记号。

20 审　判

(a)　审判是好莱坞电影的一个典型特征，它是美国法学意识形态的舞台表现，并构成了社会整体的一个缩影（由这种或那种类型，这种或那种侧面所代表的不同社会层次的抽样）；对各种合法性的信任正是以审判的这种代表性为基础的：构成陪审团的是美国本身，它不可能错，所以在（按照几乎是仪式化的喜剧与悲剧因素的交替进行的）审判程序结尾，真理万无一失地显现出来。在本片中的审判与其传统形式略有差异，因为问题并不是去证明被告者有罪或无辜，而是（按照支配着全片的二中择一原则）在两个被告之间进行选择。但是在这里正象在其它场合一样，影片的意识形态战略的限制条件，将迫使林肯选择“不去选择”，或者（见第13节）是通过作出决定去重建双方之间的平衡，或者（见第14节）是通过无限地推迟选择，或者，在审

判中，甚至通过坚决拒绝下决断以便拯救两兄弟，却又冒着将两兄弟一齐失去的危险。所有这一切都标明和确认着林肯是一位联合者而非分裂者。

（b） 在审判的不同阶段林肯依次表现为：1、灵魂的评判者：他迅速地估计陪审团成员的道德价值（而且他是按照不被一般理解、不合通常道德性的规范去做的：他接纳了这样一个人，他酗酒、参与私刑、闲荡，但他承认了这些错误，表现出了较深的诚实性）。2、受群众喜爱的人（讲笑话，讲小故事等等），这使他和那位外表鄙俗却又自高自大的检查官形成对照。3、表现出他对凯斯的去势力量，连表面的理由都没有，他立即攻击凯斯：威胁，狠狠的质问，完全不适当地利用字词，令人畏惧的目光，所有这一切都暗含着林肯预感到了凯斯的罪行，这一点并无任何知识的支持，然而仍然是真理。因为通贯全片，林肯所依赖的不是知识而是真理（＝法）。4、与言词相对立的精神，与社会性法律相对立的自然法和（或）神授法，前者是后者某种完美程度的转译（他打断了检查官对母亲的反复盘问，对他说："检查官先生，对于法律我所知不多，但我知道什么对什么错。"）5、与议会走廊吵闹者相对的正义人士，与政治相对的道德性（所谓政治即其政治对手道格拉斯、检查官和凯斯）。

（c） 但是对林肯来说审判的第一天以失败告终，因为出现了惊人的发展：凯斯的第二次证词。他出于人道主义，为了至少救出两位被告中的一人，又推翻了他第一次提供的证明，宣称（借月光之助）亲眼看见了谋杀并指出了谋杀者：哥哥。在这条解释学的链索中（"是谁杀的？"）情境的反转引出了一个欺骗性的回答。于是提出了一个新问题：林肯将怎样把这个回答挑选出来呢，不只是为了打赢官司，同时也为了忠实于自己拒绝选择

的初衷。

21 夜 晚

(a) 正象好莱坞电影中任何"重大危机"之前都有一段间歇一样，在此就是监狱中家庭守夜的一场，其作用是以极其经典的编码形式析离出一种期待着戏剧性高潮的感觉。在此，这种代码(紧张——松弛——紧张)的要求正好被满足了：没有提出任何使剧情发展的信息(家庭合唱取代或禁止了一切说明性的对话)；这是"一个以宁静的心情度过的不安的场面"。但是欠缺家里其他成员对哥哥的罪行的任何提示，这一情况本身恰足支持凯斯对他的指控：对其未加质疑的事实——似乎它没有引起问题——似乎证实了它。

在这一场的过程中对这一代码的坚持似乎是充分的、甚至是过分的：惯习规则被福特的书写手法采纳，并被推至极端(因为福特使每一件描绘家庭团体的东西都嫁接于此)，甚至赋予这一场的代码以特异性(静止画面、正面的布景镜头、强烈的光暗对比、角色的位置、合唱队)。但是这种坚持反复读解的作法被揭示为一种欺骗。当我们知道真正的罪犯既非哥哥也非弟弟时，在兄弟之间以及他们与家庭之间欠缺任何讨论一事，产生了一种真正的冲击效果，正因如此，林肯显示真理的神奇性一面才有可能产生。于是这一场就为这样一种必要性(以高超的技巧)所控制，即使代码(等待的时间，此时家庭团体会聚静默或唱歌——当语言是无用的、甚至不适当的时候)为检查有关被告无辜的任何消息负责的必要性。如果说这一场常常静默无语，这是因为可能被告知的任何东西将不可避免地从谜团中消除欺骗，并破坏了林肯行为的魔力。

(b) 与林肯有关的守夜仪式这一夜的第二部分，以同一模式开始：主人公的孤独和在决定性考验前的沉思。林肯坐在办公室窗前自己的摇椅上，弹着小竖琴。意谓着其失败的这种孤立感为两件事所加强：1、道格拉斯和玛丽·托得坐在马车里驶过他的窗口；他们两人傲慢地注视着他；托得回过身来对道格拉斯说："你刚才在谈你的计划，道格拉斯先生，请接着谈吧。"2、法官出现在林肯的办公室，以其老谋深算与林肯争辩着，最后提出了一种双重妥协方案：第二天求助于一位经验更丰富的律师（他指道格拉斯）和同意判罪以救助弟弟。林肯坚决拒绝："我可不是那种行到河中要换马的人。"

在1、中，在有关马车的第一个长镜头和托得说话时的特写镜头之间在长短上的改变，这是一种方向的花招，它通过改变镜头的轴向（俯角镜头）和宽度以删除"真实"距离，因此林肯就显得正在马车上方，而托得的话由于这种非实在的靠近必然会让林肯听见，这种情况迫使观众把那些话解释成不是对道格拉斯（林肯的永远的对比者）说的，而是对林肯说的，而且这些话的政治内容代表着一种爱情的内容。"你刚才在谈你的计划，道格拉斯先生，请接着谈吧，"可被理解成"我不可能和你林肯这么说话，也不可能恋爱"，因为此时托得行为中的每件事，目光和姿态，都表示着她明显的轻蔑，她的言语则相当于对其欲望的否定。在影片的其它各场中，在爱情和政治间交替发生的那种压制（法律作为被压制的欲望和作为自然的和神圣的道德性）在这里，在一个单独的片段中，变成了以政治对爱情进行的压制。

在2、中林肯的偏执狂特性被证实了：他拒绝一切帮助和任何妥协，他对自己力量怀有的幻想式的信任，他对自身作为选民的肯定，他的顽固不化，以及他对痛苦结局的坚持。

22 胜　利

审判的第二天。林肯要求主要的起诉证人凯斯回到证人席上，并在询问中使他逐句重复前一天的证词：由于满月他才能看清现场；为了挽救两兄弟中的一人他才违背了第一次证言。托得象其它公众一样不懂林肯为什么坚持要他重复那些大家已知的情况。林肯假装又让凯斯走开，他自己也象是要离开律师席似的，这时他又突然问他"你为什么恨怀特，为什么你要杀死他?"他从自己帽子里取出年历，把它递给凯斯，并说："看看第12页，看看它是怎么说月亮的；它说那晚月亮只有它头四分之一大小，晚10点21分，就是谋杀发生前的40分钟，开始落下。对这一点你撒了谎，对证词的其余部分你也撒了谎。"接着林肯不停地向凯斯逼问问题，直到凯斯无力招架以后用支支吾吾颤抖的声音坦白说："我并没想杀死他……"。坦白得到确认，林肯漫不经心地背转凯斯，对检察官说："你的证人"，此时他周围都是虎视眈眈盯着他的凯斯先前的支持者。

(a)　年历是一个能指，它先出现在母亲让林肯替她给狱中儿子写信的一场中，这时它只被当作写字的支托物，接着又出现于审判的第一天(这时它放在林肯的桌子上，靠近他的帽子)，然后出现在夜晚的一场，这时林肯看起来漫不经心地敲击着它。在审判的第二天快结束时，当林肯象魔术师似地把它从帽子中取出来时，它被最终造成了一个真理的记号。

在此我们看到一个能指穿过全片而无一个所指与其相伴的典型例子，它什么也不代表，只是在林肯的揭示下才获得一个记号的地位(年历对每个人代表真理的证明)，但却从来不是一个指示者。因而惊险故事片中的推理过程完全被删除，以维护一

种经文式的逻辑，这种逻辑要求造出一种作为被隐蔽的词的能指，这个词的隐蔽和其最终突然的显现，将构成一个与它所引出的意义不可分离的场面调度，即将其写入福特本文中去的无意识决定作用的标记。这种隐藏性表现为1、它竟在故事中实现了对(爱情的或犯罪的)暴力压制的作用，暴力的复现是按照一种否定的修词学完成的。2、因为它的唯一位置是一个词的位置，其唯一作用是在罪犯与罪行之间、在母亲和儿子之间进行调解，因此当它被产生以后必然要再消失，并从它在其中被实现的句子中被排除，原因是它决定着这些句子意义的产生；只要真理的能指在其未被说出以前，必须一直被掩盖着，就始终如此，因为它决不作为一个线索而出现(这将牵扯到一种工作、一种对知识的运用、甚至一种巧妙的处理，而本片并未这么作)。因此林肯的力量并不表现为对侦察推理艺术的运用，而表现为一种使侦察过程“短路”的偏执狂式的解释。因此对犯罪的证明似乎必须被林肯具有的一种机能本身来实现，即那种把能指作为其万能启示力之具体结果产生出来的机能。

在影片结尾表现出来的这种无所不能的威力是意识形态的设计（林肯这个神话英雄代表着法律和真理的维护者）所必需的，它发生在林肯和年历同时出现的关系系列的末尾（年历在三场中都出现，林肯并不知道它与真理有何关系），而且其方式如此不尽情理和随意杜撰(魔术般的)，以至于可按以下各种可能被理解作：1、实际上的全能者；2、纯虚构的强制性，它意味着把福特的写作硬加予林肯的性格之上（于是林肯的无所不能性是为福特的无所不能性所控制和限制的，后者并未采取最佳可能的观点来表现林肯的性格，这种性格会把林肯表现成本身就拥有真理的启示，而不只是其执行者）；3、林肯的无能（impot-

ence)，因为他似乎受这个能指(年历)的力量的支配并处于根本不认识它的地位上，因此人们满可以说是真理围绕着林肯(而不是林肯围绕着真理)，而且不是林肯运用这个能指来表现真理，而是这个能指利用林肯作为调解者以上升到真理记号的地位。2和3(一个是影片的写作所特有的，另一个是影片的读解所特有的：但如我在导言中所说，我们毫不迟疑地强制本文，甚至将其改写，因为影片通过把"读者"的知识并入的方式来形成为一个本文)通过影片的书写表现了对该意识形态设计的歪曲。

(b) 真理一被显示，林肯就毫不客气地向凯斯提出赤裸裸的问题，直到他获得了后者的坦白。1、林肯必须从罪犯获得对他刚宣布为真理的东西的证实，一方面为了完成故事(挽救两兄弟，解除谜团；但同时这种解除也是承认这个谜团实际上只是影片制造的欺骗)；而另一方面，在作为真理拥有者的其他角色眼里也被证实了(如果对于观众——他们知道谁是林肯——看见他揭示了真理并信以为真来说这实际上已足够了的话，那么故事中的角色、他的敌人、那些目睹他前一日失败的人们等等……不可能如此轻易地对其说法满意)。2、这时林肯的坚持和"暴力"首先可被理解作无所不在的司法机构的典型的严厉性，但主要地更可被理解作林肯去势威力的高潮表现(见第16节)，这种威力为下述事实所证实，整部影片围绕着凯斯逐渐形成一个雄浑有力性格的表现套式，而当他象个孩子似地哭着坦白时，这个形象就彻底瓦解了。3、在影片写作刻画林肯时使用的这种极端的暴力，其动机既非出于林肯事业的需要(他可以不运用恐惧手段而致胜)，也非出于故事情节的需要(凯斯可以无需逼迫而坦白交待)，而是表现出了林肯理想化形象中的不平衡；这就是使影片写作中的这种"暴力"不意味着对林肯角色的有意批评，

它通过自己的过度写作处理也显露了这一写作强加予这个形象的真正压制性的方面，并使影片意识形态设计中可能具有的启迪式或使徒行传式的内容归于失败。

23 “定　命”

林肯获胜以后独自离开法庭。四个人在等着他，其中包括玛丽·托得和道格拉斯。她向他祝贺，并含情脉脉地望着他。然后道格拉斯走来和他握手：“我向你真诚地保证永远不再犯低估你的错误了。”林肯回答说：“我们彼此都不会再低估对方了”。他正要走，但又被“全镇的等待”所唤回。他走到门边，可以听见框面外沸腾的群众在欢呼。

（a）胜利的林肯被那些曾怀疑过他的人认了出来；这种场景（认出英雄）属于相当经典的类型。但是这一场被拍摄的方式、向下微倾的摄影机镜头、各组群众的位置、林肯疲惫不堪的严肃面容、人们呼唤他的语调（“全镇都在等待着”），而且主要是，当他走到门坎然后进入灿烂夺目的阳光下，当他面对群众挥帽向他们致意时的正面仰拍镜头，这一场结束时极其刺目的照明处理，这一切使这个片段具有一种极特殊的戏剧性：演出完毕后的后台祝贺，令人想起歌剧女角的舞台。但是，通过空间的置换，这次谢幕重唱不是发生在审判厅观众前的法庭上，而是发生在另一舞台上（街道、城镇、国家），而且当着未使其出现的群众（他们不只是斯波林费德的居民，而且是美国的人民），以上事实回顾性地把审判中的表演（入口、召回、重复、观众的态度、两侧布景等等都肯定富于戏剧性）表现为一出戏剧彩排，而在另一舞台上将发生的事情（这时整部影片表现为某种已经发生过、无人可加以忽略的内容）才是真正的演出（全国旅行）。而且，“谢幕

重演"才是这出传说剧舞台的真正入口。当他被其他人发现(截断)为林肯并被剥夺其角色时,他只能将其转换,扮演起他自己的角色来了。这种截断作用在影片中正好被灿烂光亮的强烈召唤所显示:因此在这一点上必然涉及德国表现主义(甚至涉及恐怖片《吸血鬼》),众所周知,福特十分欣赏这一流派。

(b) 在只用于加强这种悲剧效果的影片最后几个镜头之前,我们看到向克雷家告别的一场。正象所有其它和这家人有关的场景中一样(作为它相对于林肯的位置的一种功能),这一场也是按一种亲密的、熟悉的、非严肃性的方式处理的。在这一场中故事将使这双重循环结束,即把林肯和克雷夫人联系起来的象征性债务的循环与驱使嘉丽·苏(我们看到她是安·罗透基的代替者)朝向林肯的欲望的循环,但林肯不可能再去爱她。首先,母亲坚持付钱给林肯并给了他几枚硬币,林肯收下了,接着说:"非常感谢您的慷慨"。其次,嘉丽·苏搂住林肯的脖子,亲了他,并说道:"林肯先生,如果我不吻你,我知道我会马上死去"。这句话充分证实了嘉丽·苏的态度,这种态度已超过了对林肯的单纯感恩之情,表现了她已被一种欲望左右,这种欲望通贯全片使她围着他"表演",因此人们也能把她的吻理解成一种"转换"(acting out),一种爱情亢奋的替代物。

(c) 最后一场:林肯离开了他的同伴(他既是古典戏剧中的一位挚友,又是一位桑乔·潘萨式的人物,在影片很多场中他总在林肯身边),对他说:"我想我可以单独走了,可能到那个山顶"。这位挚友走出了画面。一场暴风雨逼近。林肯慢慢向山上爬去。在最后一个镜头中他面朝摄影机,神态茫然,背景乌云密布,开始听到"共和国军歌"。林肯离开画面。大雨开始倾盆而落,并延续至影片最后的镜头——华盛顿的林肯塑像,此时

乐声转强。

这里又是由于福特写作中把一切套式叠加起来的过分处理(一系列记号的累积：悲剧因素、上坡——山丘，神话的所指，暴雨、闪电、雨、风、雷等等)，突出了林肯形象的异常性格：他离开画面和影片(正象《吸血鬼》中一样)，似乎不可能再拍摄他了似的；他是一个不能被容下的人物，不是因为意识形态的设计使他已变得过于高大，而是因为福特写作中的限制因素和“暴力”作用为其自身目的利用了这个形象，并表现了其过分的和奇特的方面，而当不再需要它时，就把它送回了博物馆。

24 影片的工作

当故事在这里发展到它的饱和点时，最后一个片断中的高潮，就是我们的读解通过全片重新审视的、充分的意义效果。这就是：由在电影结构内对意识形态设计的书写作用(inscription)——而非平铺直叙——所产生的意外结果(它与该意识形态设计正相反)和由一种写作(writing)所作的处理，这种写作为了成功地实现这一设计，最大限度地增大其价值，而且只有这样(显然，福特在林肯的形象和关于林肯的意识形态二者之间并不加以区别)才导致：这种歪曲(建立一个欺骗系统)；这种省略(所有那些按犯罪惊险片的逻辑应该有的场景，但这些场景的出现可能会减少林肯全能威力中的神奇性：与被告相遇，对一名律师来说，这是极少会发生的)；这种强调作用(最后几场的戏剧化)；这种书写的暴力(其目的是压制暴力：私刑、审判等)；对决定作用和选择作用的这种系统化的处理(其所处理的这部影片同时想利用一种悬念和自由选择，如无这些手法，故事既不可能发展也不可能引起兴趣)；简言之，这样一种工作，它直接地规

定其运作和其运用的一系列手段，使我们能看到为完成这样一部影片所应付出的代价，以及为了实现这一设计所需的努力和迂回技巧。

而且上述种种，在下面的总结——我们研究的起点——里，让·彼埃尔·欧达尔不能不加以重复。

25 暴力和法律

Ⅰ.关于法律的一段话语，这个法律产生于一个社会中，后者只能把法律表现为对一切暴力进行道德主义禁止的陈述和实践；福特的影片只能重申被给予该片的一切唯心主义的再现作用。因此，从中抽引出一种意识形态的陈述来并不很困难，这种意识形态的陈述似乎在以极其纯真的态度评价其实行者的禁欲主义的严格性，使其成为在全片中从一场流向另一场的、不可改变的价值。同样不难看到，在影片中如此表现、并系统地加以强调的这种套式的存在，不只是为了保证福特式书写方式的可接受性。如果没有这种为故事提供一种换喻式连续性（即不断被重申的同一个形象）——此外，这种连续性的必要是被多元决定的，其作用不只是创立一个角色，这个角色的“唯心主义”可以很方便地被极端清教徒式的选择的外在记号所意指——，影片就会显得、尽管有这种连续性实际上确实显得是一种具有令人不安的不可理解性的本文：由于其不断的分离作用，就使我们处于一种被迫的位置去进行读解，而且实际上为了理解它就要求：

(1)先不必考虑这个强人接受又固定不变的陈述；

(2)注意听取显然是“福特式”的场景序列中所陈述的东西，这些场景都是支持这一陈述的，也注意听取构成这些场景以及

多多少少是福特故事中组成部分的诸形象关系中所陈述的东西；

(3)设法确定所有这些因素是如何有关联的；即去发现福特用以把他的角色书写入他的故事中去的作用步骤是什么，只要它不是，尽管表面上看起来象，外加到福特的“世界”中去的，不是象一个异体似地在该世界中穿行，而是通过这种书写入故事的作用去发现一个作为他的法律代表者的被指定的位置，因为影片制作者把林肯提升到他的(传说的)历史的所指者(historical referent)使其注定担当的角色，但以他服从(福特的)故事逻辑为代价。这就决定了他预先进入到该位置，因为他的作用在福特的故事中已被写定，其位置已被规定了。福特的写作工作在这部影片中是通过使主人公担当这一角色的问题才显露出来的，因为他占据了一个已被占据了的位置。

Ⅰ.在福特的故事中正是母亲的角色体现了理想法的一个理想化了的形象。此外，正象在《少年林肯》一片中一样，通常是守寡的母亲作为死去的父法的守护者。男人(军团)是为了她而牺牲了可以满足他们欲望的原因的，福特的庆祝会也是在她的主持下举行的；实际上她是一种性关系的幻影，一切实在的欲望都为其所禁止。但是正是在这个集团与其它集团(印第安人)之间不断更新的关系中，在福特世界的二元论中，对法的结构性禁律的书写在暴力中实现了，这个法命令着推迟欲望的满足和强使执行交换与联盟，同时法是为被当作法的交汇点的主人公(通常是一个私生子)的调解行为所引导的。

Ⅱ.在《少年林肯》中用一个人物担当两种角色的后果之一是，他将具有两种作用，二者通过彼此之间的相互干涉和互不相容(就一种作用确保对欲望暴力的禁忌，另一种作用是其书写

的参与者而言）将必然造成侵犯和与福特世界中的秩序相对立的行为，而且令人注意的是，每一种喜剧效果永远会揭示这些违法现象（没有一部影片中的笑声正好是世界中经常性混乱的记号）。两种作用的凝缩实际上将只在故事中角色去势作用和角色去势行为的一个层次上被运用（被其清教徒式的套式在意识形态的层次上所意指的角色，而且它同时在本文的无意识层上被写成故事逻辑对人物的结构决定作用的效果），这个故事只为理想法本身所支配，因为福特世界的二元论被放弃了，代之以群众与个人之间的对立。（实际上，政治冲突只是作为故事的次要决定因素介入的，而且只是在后台发挥作用）。实际上我们看到：

（1） 主人公的使命来源于他对爱情欢乐的弃绝，由于他抗拒了爱情的吸引，使命被加强了：林肯如此完美地成为故事的组成部分，并如此警觉地反对暴力和阴谋，暴力和阴谋的产生只是因为他拒绝女人不断对他进行的追求，打动女人的不是别的而是由于其去势威严产生的一种魅力。

（2） 主人公欲望的无限推迟立刻产生了意义，因为这使他成为理想法的恢复者，法的秩序被一种罪行所扰乱，对于这种罪行母亲虽然不能防止其发生，却企图将其扑灭。

这一点表示了：

（1） 福特所强调的这种清教徒式的套式，具有把林肯提升为作为调解者的角色的相当准确的功能，因为他对快乐的摈弃使他能挫败任何性的和政治的腐化的企图。因此这种功能既保证了林肯形象的可信性，又保证了人物在福特故事中作为理想法的形象的地位。其明显的代价则是置林肯于一种去势作用中，福特充分地利用了去势的喜剧性因素来指出，他根本无心去创造一个启示性的形象，而是极其关心这个形象在剧中出现所引

起的扰乱性的结果：例如，在舞会一场中他的主人公扰乱了和谐气氛，结果法的执行者成了扫兴之徒，并使福特的庆祝会上的和谐气氛想要遮掩的东西显露了出来。

(2)林肯实际上占据了母亲的位置，即同时占据了她的理想位置并承担了其作用（因为他为她的孩子承担了责任，并答应在监狱这个新家里好好喂养他们）这一情况使林肯的形象发生了奇特的转变，因为角色的这种重复是在一桩秘密的记号下实现的，对此秘密母亲必须（相信她会）保守住，以便防止发生任何对其孩子不利的暴力（甚至，不可想象地，是她所体现的理想法所施予的暴力）。而且她通过参与发展了这个罪案而使其角色进入一种准情爱式的（几乎是希区柯克式的）领域，这是福特从未如此加以表现过的，因为在影片中故事通常总是防止她与罪案发生任何关系（因为她的作用的一个部分就是对暴力一无所知）。在审判的最后一场中以喜剧方式重新把这一主题引入，当真正的证据（一份年历，在年历的一页纸上林肯本来打算为她写一封表示爱的信的，目的在于分散其注意，取得她的供认）从林肯的帽子中取出时。在审判结尾产生一个能指（罪行的证明），这对于重树法律之威严是必不可少的，对于这一点能指的隐藏使其具有了情爱性色彩；而且它也必须由法的形象产生以符合故事逻辑，因为正是从这个理想法中产生了以下的一切：故事中犯罪行动一节的删除，暴力（享乐）禁忌的陈述，作为被禁止的暴力（享乐）之形象的母亲的位置，被这个形象所拥有的菲勒斯（作为这种享乐的能指），以及罪行证据的产生，似乎它是显然由同一陈述中产生的一个菲勒斯的能指。在这样一个故事中，这通常意味着，或者作为罪行征象的武器起着一个林肯必须破译的字谜的作用，因为武器被排除一事书写下了这个字谜；或者供认

是由罪犯产生的，它作为以情爱形式表现的被压制物的再现。在此两个结果被凝缩在一起了：产生着罪行证据（使揭露谋杀者成为可能的“书写物”)的法，似乎它是一个菲勒斯的对象，福特的喜剧把它处理得象是一只从魔术师的帽中掏出的兔子；不大可能的轻率性，福特如此轻率地处理了审判的结尾，这只能被读解成一种掩饰效果，它要把“人的”环境因素隐藏到底，从而使书写的逻辑能产生这个作为其最终效果的欺骗物，一种林肯重新扮演母亲角色的最终结果，一种异想天开的伪装的再现。

Ⅳ.对作为法之执行者的林肯形象的书写，在福特的故事中是受到由资产阶级产生的法的一切唯心化再现作用及其效果的多元制约的，这种多元制约作用根本未被福特消除，而是为其写作所宣布，和为其喜剧手法所强调。这一情况表明，影片制作者坚持运用着多么奇怪的一种意识形态平衡术，以及他坚持利用着多么奇怪的一种书写的不谐调性。他竟至于通过他加予自身的虚构的限制，放弃了对自已故事的二分法和由此表现的有时是真正史诗气派的对法的书写(这令我们想起《总路线》中的爱森斯坦)，而只能产生作为对暴力单纯禁止的法，其结果只是对法的话语的去势效果的永恒控诉。的确，他的人物的行为将变成什么样子呢，如果他的人物不打击其对手的最严重的弱点的话，福特总是把这种弱点反常地表现为可以引起轰堂大笑。于是影片唯一的、但最强的暴力，就是用语言对暴力压制，它在一些场景中(未成功的私刑)被表现得真象是一种死刑宣判，一种无期禁闭，这种处理除了在兰格的电影中以外没有先例，它表明了福特，或准确些说他的写作，在他自己与他所运用的唯心主义主张之间保持着距离。

Ⅴ.因为影片制作者对观众对其风格效果的反应决不介意，

在结尾时他顽固地运用一种书写的倒错法(scriptual perversion),其含义是,在一部目的在于作为语言代替者的影片中,决定性的作用却十分矛盾地交付于肖似性的能指了,福特利用这种能指来产生意义的决定性效果。而且象在这部影片中一样,应当被意指的东西永远或者是主人公与其环境的(在情爱方面、社会方面、意识形态方面的)分离,或者是他与其行为之间无限的距离,或者是在他所获得的成果和他使用的手段,以及他的对手所获得的成果之间欠缺共同的衡量尺度(就其具有发出去势性言语的特权而言)。通过他为该目的使用的手段的节约——他的风格禁止他利用那类暗含地抬高其角色的效果,这类效果他满可以从一种"内在化的"写作中取得——,福特成功地既在完全不同的陈述句中产生了同样的能指(例如在月光下一场,江上的月光同时表示着试探的诱惑、往日的田园时光和主人公的"唯心主义的"使命);甚至在完全不同的语境中(在舞会一场和谋杀一场中运用的同一空间分离手法)更新了同一意义。于是那种总想去阐明、去关闭任何内在意义的可能性、去不断重申那些同样的意义的意图,实际上导致——因为为了产生它们,影片制作者永远要建立同样的能指,设计同样的风格效果——不断地破坏它们,使它们自然地成为拙劣的模仿品。(对福特来说,模仿品永远是由于自动地放弃写作而产生的)。因而这部影片的意识形态设计由于它可能被给予的最坏的实现手段而走入歧途(福特的风格、他的故事的僵硬的逻辑),其目的主要在于把暴力压制的意义适当地投射进书写中去(书写的投射不是由于通过事后对先前构成的意义进行估价而得到的,而是直接来自福特故事中对角色的书写活动,这种书写活动在每一场中都重新产生和分解),如此书写的这种暴力压制变成一种驱魔术,并在谋

杀和私刑的场景中赋与其能指一种奇异的对照性，它显著地有助于破坏影片本文欺骗性的平静表面。

注 释

① 书写（l'inscription）一词的用法与雅克·德里达在《整体论（1968年《Tel Quel》期刊社论文集）中论述的写作(ecriture)概念有关，《银幕》下一期将对其加以讨论。《电影手册》在这篇文章中的观点是，一切个别的本文都是一个在历史上被决定的“本文”（本文的历史——l'histoire textuelle)的部分，并将它们本身书写入该本文中去，因此一切个别本文都是在此本文历史中被产生的。因此读解一个个别的本文要求既检验它与这个总的本文之间的动态关系，又检验总的本文与特殊历史事件的关系。

8.风格、语法和电影

〔美〕比尔·尼柯斯

〔原编者按语〕

这篇文章是与本书收入的许多论文广泛参照研究的结果，它对麦茨、沃仑，艾柯和《电影手册》编辑们的很多理论前提是颇持异见的。本文相当倚重G·贝特森的著作(《心灵生态学入门》)和A·威尔登的作品(《系统和结构：通讯和交流论文集》)，他们阐述了不以口头语言的语言结构(langue)的特有模式为依据的通信系统模式。本文第二部分试图通过对《我亲爱的克里门蒂》和《少年林肯》两部影片进行另一种分析，来把他们所提出的一些概念应用到电影批评中去。这两部影片一直为很多研究结构的和符号学的作家提到和讨论。如其说本文的目的在于为电影研究的一个新方向提出一个系统的日程表，不如说是力求开辟新的研究领域．并对那些在电影中应用结构语言学和符号学的论辩中尚未揭露的某些前提提出质疑，这样，它可以权且充

作本文选的一个谦逊的结论。但它也可以更恰当地被看作是为了对安德列·巴赞的重要问题"电影是什么?"予以更透彻的唯物主义理解所一致进行的共同努力中的一次贡献。

让我们先从一个口号和研究方向开始:"一部影片首先是风格的,然后才是语法的。"我要考察这个简短命题的一些具体涵义。在适当的时候就会看清,实际上一切有符号学和结构方法色彩的关于电影的作品,都是以不正确的断言和错误的认识论为基础的,电影理论特有的模式不可能是口头语言的语言学,而且,有讽刺意味地是,常常由于浪漫主义美学和保守的政治见解(如V·F·波金斯和安德鲁·塞雷思)而受冷遇的电影批评家,会比那些近来在电影理论和批评中引起了如此多争论的、表面是左翼而根本上是形式主义的作家,更能为马克思主义电影理论的发展提供必要的工具。

本文开端所提研究方向的根本目的是把弗洛伊德和马克思——个人与政治,"无意识的语言"与社会结构——合并一体,以把视象—形式的分析与科学的和意识形态的分析相结合,从而证明,实际上后者能够而且必定由前者、而不是由人类语言的特殊模式中推出。

接着,形式的①视象的分析有两大组成部分——风格与叙事,它们是模拟式和数字式之间、理据性的(motivated)和非理据性的(unmotivated)记号系统之间、以及广义符号学和作为语言学分支的符号学之间的会合处②。我们把我们的理论建立在后一组概念上以达到概念准确性的愿望,看来就象是以天体绕地球转动的说法来解释天体运动的愿望似的徒劳无功。从根本上说,电影不折不扣地是两种基本通信方式(模拟式和数字

式)的结合物，即使我可以过多地强调前者来有助于维特平衡，二者实际上却不能加以分开或对立，就象除非是消灭了化合物，否则就不能把组成水的氢和氧分开一样。

G·贝特森为我们讲述了一个精神分裂症发生学的片断，它可以被看成是一个把模拟式和数字式都包括进一个多层通信单位内的、相互作用的范例：

"贝特森的范例"

"一位从严重的精神分裂症中康复的青年男子在医院中，母亲来探视。他看见她很高兴，而且冲动地搂住她的双肩，她却很矜持。他放开了母亲，母亲问道："你不再爱我了吗？"他脸红了，而母亲又说："亲爱的，你别这么不好意思，别这么怕自己的感情。"病人只能和母亲再多呆几分钟，她一走，他就殴打看护，于是被放进浴盆里。"③

我们稍后还要再谈这段冲突，但是贝特森所强调的是，这位年青人缺少摆脱由一段通信上下文所产生的双重束缚的手段。不能对通信层次或逻辑类型之间加以区别，或不能处置诸通信层次所造成的矛盾，就是精神分裂症的症兆。它也可以用来说明最近电影理论的特征。没有必要为这些似是而非之论加以总结，因为它们显然是错误的，可是电影理论家也竟然由于其盲目性获得好处：他逃脱了隐伏在认识论激变中的恐惧。在社会中被社会化了的电影理论家，实际上把数字式过程评定为理智功能(为了高度意识形态的目的——即各种形式的剥削)，他们在这一评定过程中，甚至在可能与当前社会价值对立时，往往充作高级教士；他们宁肯隐藏自己认识论中的谬误，也不转向他们所不了解的其它认识论。表面上五光十色的唯心主义公式化的分析(有时装扮成元通信的研究)就是对通信问题不能理解的一

个结果——一种理智上的装饰，在这里方法论取代了实践。④

本文开头提出的口号引自P·保罗·帕索里尼的论文，他说电影与诗歌比与散文更为接近，只有肆意压制一种语言学模式说明不了的基本特征，才能使电影适应散文的逻辑(语法)。⑤ 电影的工具性基础是非理性类型的，象梦和记忆一样(弗洛伊德的无意识功能，初级过程)，因为它的基础在于影象。电影形象象梦一样缺少时态，它靠没有隐喻标记(如"象"这样的字)的隐喻发挥作用，而且也没有能使我们建立数字通信分界的词"否"——古典上称作"A——非A"的那种对立。此外，影象总是理据性记号，与其所指物具有相似关系(巴赞对此谈的很多)，虽然，如某些符号学家，特别是艾柯所强调的，形象的读解总是必须经由学习才能办到。⑥

理据性记号与口头语言不同，后者有一种合理的，任意性的工具性基础——音素。我们根据"p"与"b"之间的任意性的、无理据性的差异，识别出pig(猪)和"big"(大)之间的区别(实际上这就是对语言学家如此重要的替换测定法 Commutation test)，而我们却根据与所指物有类似之处的、非任意性的、理据性的区别，来区分一个女人的形象和一个男人的形象——一种通过日常知觉在视网膜上形成的视觉形象。⑦

结果，在电影里不可能有双重分节方式(double articulation)：欠缺一套任意性的、标准化的代码码元。电影没有能联结起来十分经济地(26个字母产生无限多的词)产生二级码元的、具有"无意义"的间隙(噪声)的任意性码元(音素，phonemes)，它没有控制这些二级码元(语素，monemes)连接过程以产生组合段的语法，电影没有音素表。电影也没有语素词典。反之，它有一个它将其框入画面的、并以不断变化着的间隔(切换，叠化，

淡入淡出)、以数目无限的码元，以不遵从任何确定的语法或代码的组合段(或用艾柯的术语，意素Semes)来断句的形象连续体。我们不能象写出一个无意义的句子那样地来创造一个不合语法的电影段落，后者或许不合惯例，但不是不合语法。帕索里尼断言，电影制作者与作家不同，"他必须先从无秩序状态中获得"形象记号"(im—sign)(或者是麦茨的形象image，艾柯的肖像icon)，使其成立，把它看成是按照一个形象记号(姿势，环境，梦境，记忆)的词典分成类的；然后他必须完成作家式的工作，即用他个人的表现方式来丰富这一纯词法学的形象记号。作家的作品是美学的创造，而电影制作者的作品则首先是语言的创造，然后才是美学的创造。"[8]

电影只能用个人语言(ideolects)来传达。麦茨是对的；没有"语言"(langage)，也没有"语言系统"(langue)，而只有惯习语。[9] 为了抹杀这一严格的区别说有一种语言，为了主张说实际上存在着电影代码[10] 或一种遵从语言程序和语法制约的代码，如麦茨在他的"大组合段"(grande syntagmatique)中为叙事结构所作的那样，就要求理论家把离散的任意性码元作为他的代码基础。麦茨试图用他的影象完成这个目的，把影象作为能够组成一个直接意指层(他的大组合段)的工具性基础，但却不得不以否定形象的表现特性为代价。[11]

帕索里尼否认电影有固有的分节方式(articulation)。我们看到艾柯打算把这种分节方式置于影象和单独镜头(时间中的影象)之内。麦茨则打算越过影象把这种分节方式置于他的叙事结构(construction of narrative)之内。乍一看他似乎颇有道理。蒙太奇不就显然是一种无限地发掘电影表现潜力的分节方式吗？把结构语言学塞入电影理论以编制出一套电影语法

和阐明电影叙事过程，是不是关键所在呢？答案是干脆，简单，无可犹豫的：虽然蒙太奇在活动影象序列中造成了不连续，然而这样构成的单位或记号决非任意性的，它与语言的工具性基础（音素）不同。因此麦茨最故弄玄虚的一手就是他所主张的："电影有符号（symbols）（此处用作理据性记号），而没有记号（任意性记号），这是真的，但这正是能使这些符号象记号一样发挥作用的电影符号学的一个特征。"（重点号尼柯斯加）。[12] 为什么是一个特征呢？因为麦茨必须这么做，如果他要避开对他自己的前提加以检讨的话。他只能说这样变来变去的模棱两可的话，因为要求证明就会迫使麦茨面对他自己理论的不精确和认识论的错误。

麦茨的困境不可避免地越陷越深。甚至最有价值的文章也被用于支持他的最严重的弱点。例如在他对米特里的有益的评论中，麦茨完全赞成关于"意指流"（current of signification）或"语义归纳法"（semantic induction）的提法，它不存在于任何地方（不包含在任何影象里），却又无处不在。为什么哪里都不存在呢？因为如果它在形象里，那么形象显然将不是麦茨寻求的中性基础，而是包含着它自己的意义。麦茨举一个西部片的例子：银幕上一辆驿车通过一处山口，一批印第安人在悬崖高处正注视着。在任何形象里都未含有的威胁和伏击的意思却很明确地传达给观众，通过贝拉·巴拉兹称作流通在影片成分中的"意指流"，把摄影图象变成一段情节。[13]

印第安人的威胁不是来自流通在形象中的、或经由切换手法渗入形象中的、不可捉摸的以太；这个意思存在于形象中，存在于画面构图和场面调度中，因为显然也能够把这场戏拍成让我们感觉到这些印第安人是温良的，或者甚至是保护者。我们

并不这样来认识一事可能相当地说明我们自己的刻板，甚至种族主义，但确很少能解释意义是如何在电影中传达的。只有把它的直接意指层当作物质，当作分析材料，而把含义或意义当作能量，当作流通的精灵，麦茨才能遮掩住他的戏法。麦茨并不承认活动影象序列是以模拟式和数字式手段产生的信息。他为了使后者具体化，就必须使前者神秘化。

同样地，在"电影分析的方法论建议"中，⑭ 麦茨提出了很多有用的特点，它们成为反对那种能指——所指分裂的有用工具。这种分裂表现在，例如，沃仑在福特和霍克斯的风格之外，即只在内容平面上，去识别语义主题。然而麦茨的基本命题是，"社会"兴趣的所指（某些人称作内容的东西）只存在于影片的（filmic）的能指中，它们是被"塞进"电影的。他也承认，它们可能存在于第二层的、电影的（cinematic）能指中，存在于含义层上。

麦茨认为电影能指的指示层（denotative level），尽管不能自明地升到较高的位置，还是更为基本的层次。可是它们的所指是纯指示性的，这些所指产生着叙事的意义，并且方便地为麦茨的形式主义天才确定了一方合适的地盘。例如，交替蒙太奇的能指的所指就是"同时性"。⑮ 一部影片可能涉及的人类问题只出现在含义层上，当这个交替蒙太奇记号成为一个所指的能指，这个所指"告诉我们关于影片制作者风格的某些事情时"，⑯ 麦茨却并不对这个"某些事情"再刨根问底。风格仍然是他可取可舍的另一袋糖果，而常常是舍而不取的。

于是这篇论文就是另一套策略，其目的在于以慨然奉献的方法论解说为托词去确立直接意指和语言学的、口语语言模型的重要性。如果麦茨抛开了他的肖似影象的中性基础，直接意

指一个含蓄意指的区别将立即瓦解。"直接意指的形式是被构造的"(或如帕索里尼所说"被发明的"),但是麦茨没有说的是,因此离开了含蓄意指就没有直接意指,与口头语言不同,在电影中这个区别没有意义。

与麦茨及其追随者正相反,艾柯极其重视帕索里尼的作品,甚至企图比后者更进一步地摧毁麦茨、巴赞和爱森斯坦如此珍视的有关机械复制的神话。⑰艾柯强调的是肖似记号内的代码,这个领域,麦茨是匆忙敷衍过去的,而帕索里尼说它属于风格而不属于代码系统,至少不是口头语言那样的代码系统。艾柯走得如此之远,他使十种代码在影象中发生作用,这些代码搅乱了有关复制和本体论关系的单纯概念。其范围从知觉和认知代码到肖象学和趣味这样文化性浓厚的代码。在我所读的艾柯的书中,(《不在的结构》,米兰,1968)⑱,并未对此充分地给予准确的说明,但是它主要的贡献似乎在于消除有关影象的"机械复制"和意义显明性的假定,而赞成一种被习得的、被编码的(在我看来"惯习化了的"一词似乎更适切)意指系统。⑲艾柯令人信服地指明,符号学工具确实与非语言的通信系统有关;这些现象可以"象一种语言一样"处理(但非口头语言,这一点艾柯本人也未充分领会)。

同样有趣的是,艾柯在影象层而非在叙事层引进电影的分节系统概念。实际上他主张,视象知觉是由如口头语言一样的数字式代码支配的。按他的观点,肖似修词元(iconic figure)(与结构、明暗、对比、线条等有关的最小肖似代码码元——这些码元象音素一样本身没有意义)结合在一起构成了肖似性记号(最小认知单元,眼睛,靴子,树等)。这些修词元和它们的组合表示电影代码的第一级和第二级的分节层,某种程度上类似于

音素和语素。它们可以用来构成更复杂的陈述段。肖似记号混合在电影画面之内来形成意素(semes)——一种与一段话语相似的许多记号的综合体。[20]所以镜头并不是一个词;它至少是一个句子。

艾柯进一步想指出一种第三级分节层。这次他从最初以修词元形成的肖似记号开始。他把这一种分节方式既作为一个第一级的,又作为一个第二级的分节层来处理,从而提高了电影代码的经济性。"运动修词元"(kinesic figures)表示作为第三级分节层的基本单位的记号。就是说,它们是本身不具意义的、基本运动单位。它们是离散而又无意义的记号(以每秒24次的速率从一个姿态连续体中被切分的);(在画格中的)一个头像并没有告诉我们它是上下还是左右运动。这一次运动修词元不是结合在画面中而是结合在画面之间,在形成运动记号的运动画面的时流中。这些运动记号在画面之内增加以形成运动语素(kinemorphs)或运动意素 (kinesic semes)——由很多运动或运动记号构成的复合话语。

这样,电影作为一个连续体——如实的、模拟式的知觉经验——被分割成三重分节语言的离散码元,它比双重分节语言丰富得多,它创造出了"真实效果",并从这种臆想中诞生了电影形而上学。

艾柯在形象层上的努力在我看来是很重要的。请注意这些分节层都能在单一镜头内发生,决不需要蒙太奇手法来构造它们。请注意,和含蓄意指是同时发生的,它们的区别变得无意义了,而且实际上未被加以利用,最后,历时性进程首先并不构成叙事。艾柯提出第三级分节层,为的是说明电影通信的丰富性。丰富性是肯定的,不过这些分节层却依然成问题,艾柯的努力再

一次表明，麦茨必须置电影于难以令人相信的贫乏地步，以“适应”其错误的模式。

然而艾柯以下的论点仍然是有争议的：一切人类通信的性质都是数字式的：

“在其种种关系方面显然是模拟性的最自然的现象，例如知觉，今天都可归结为数字式过程。同时不可思议地出现在两件不同事情中的结构组织，并不是绝难分析的模拟式相似的问题；它可以根据双元选择来处理。”[21]

我完全同意，与麦茨的“流通流”(ciculating current)要我们相信的相反，结构组织的问题不是不可分析的，但我必须坚决不同意那样的看法，认为模拟过程可以归结为数字过程。(例如，参见威尔登的《系统和结构》第157—161页，有关人类神经系统的机能的论述)。而且因为这是艾柯三重电影代码分节层的基础，我也必然不同意电影中分节层次的概念。

某些说明象知觉那样的过程并不依赖双元选择的最好例证，由J·吉伯森收入《视觉世界的知觉》一书里了。[22]在关于形状的深度，运动，斜度和形状恒常性知觉的广泛讨论中，吉伯森承认早经确立的如直线透视、习常大小、重叠等概念的有用性(它们通常与双元选择有关)，但是他又增添了其它完全模拟性的、连续作用的确定手段：深梯度(depth gradients)。吉伯森说，因为画上等距离的点，当它们在画上离得越远时，在视网膜上就靠得越近，这就建立了一个说明图形结构密度的梯度，它可用作深度知觉的适当标记。梯度是表示模拟过程的，而且常常在信息传递中取代代码。例如一幅文艺复兴时期绘画中的景深可能不决定于会聚在投影点上的“平行”线。它可能是某种算法的必然的付带结果，这种算法产生了一个图形结构梯度，其纵向

分量是与距离平方成反比的。

贝特森在他的文章"原始艺术中的风格，美质和信息"中，又进一步对此加以明确，他提到A·阿莫斯的作品时指出："我们由所见之物构成的意识中的三维形象，是由与知觉的数学前提有关的过程形成的，这个数学前提的运用却是完全不意识的。"㉓贝特森继续说，风格也是"与初级过程支配的那些心灵的层次有联系的，"它也是按照精密算法起作用的，这些算法"以完全不同于语言算法的方式被编码和被组织的"。㉔对贝特森来说，艺术是与无意识的种种内容及其对意识中信息的依附有关的。例如，与人之间关系有关的话语通常是伴随着大量半随意运动和自主信号的，它们对言语信息提供了一种(比语言本身，例如"我爱你")更可靠的注释。㉕

如贝特森在关于精神分裂症发生环境和通信逻辑分类的著作中所指出的，这些由其他人支持并且含义出奇的发现使人对艾柯的前提感到惊讶。层次分节不能被创造出来，因为没有真正可以看作是噪声的间隙(时时处处没有意思)，没有真正任意性的记号。艾柯的修词元可能没有固有的意义，但它们也不能被分类：不可能有肖似修词元的字母系统，因为在明暗度之间没有不连续的差异，也没有任何中性存在：甚至非意指性修词元也是经由显现在较大单位中的风格来传达的，如明暗分布或镜头角度。艾柯的努力的确与芝诺的悖论所产生的癫狂相去不远；影象的量的缩小永不可能为电影中的记号提供一个中性基础，而且记住这一点是有益的：芝诺曾企图把模拟过程还原为数字过程，以辨难变化和运动的真实。㉖

但是犯了把双元选择和对立塞进对它们不适宜的领域这类重大错误的，还不只艾柯一人。沃仑由于结构主义的偏见，把很

多同样的错误渗入到他的《电影中的记号和意义》一书中去。汉得森在其"电影结构主义批判，第一部分"[27]中正确地发现了沃仑与其师法者——列维—斯特劳斯相抵牾的不协调情形，即当列维—斯特劳斯的工作是一种否定主体意义的不懈的努力时，在沃仑的作品中却出现了主体—作者(auteur)。然而汉得森并未反对说电影中的意义是由双元对立系列构成的这一基本前提。对列维—斯特劳斯，以及多半也对沃仑和汉得森来说，双元对立，作为心灵结构中的一种非时间性范畴，是取自这样一种普遍观察的，即一切口头语言都能归结为"区别性特征"(音素)间的相对少数的对立组。

但是这一观察未能识认出在音素（分开来看是无意义的声音）和神话意素(mythemes)(神话的"基本组成成分"可相比于电影中的意素或帕索里尼术语中的风格素(styleme))之间的根本区别。后一套记号总是有意义的，因为它们只出现在上下文内。作为一种工具性基础，神话意素不是中性的。如威尔登所说："把信息'码元'(区别性特征)的声学特征间的、无环境关联的对立系统，看作是与作为一个有上下文系统的神话是同态的，乃是一个错误。"[28]神话不是中性组合，它们出现在人类社会现实的物质环境里。威尔登总结说："于是神话完全不再适于担负进行组织的中性功能；它被看作一个既定社会组织形式的合理化表现。"[29]

列维—斯特劳斯和沃仑的工作（以及较少程度上汉得森的工作）都是自有一套地创造神话的努力，向我们揭示了不仅是关于神话、电影或"心灵"的结构的知识，而且是关于意识形态结构的知识。这就又关系到贬抑模拟过程而肯定数字过程。对于这一点威尔登指出，列维—斯特劳斯的伊底普斯神话的分析是

通过把不同类型的通信都归结到一个(音素)对立平面上进行的。为了得出其结论，他必须否定层次和上下文关联，因为否则将发生这些层次怎样被组织和控制的问题——系统的一个部分役使另一部分的能力(意识形态领域，历史环境)。在我们的社会中，这特别与(对交换价值重要的)数字过程役使模拟过程的能力有关，这种现象不免对列维—斯特劳斯、沃仑等人(意识形态性的)作品投下大片阴影。关于通信中逻辑分类、环境、界限及其控制的理论，对于抵制剥削及其意识形态合理化来说，是必要的(但非充分的)工具。不幸这些工具未能为列维—斯特劳斯型的结构主义所发展。

沃仑的结果于是就极其值得怀疑了。我断言，在福特的影片中，在花园—荒野，犁头—军刀，流浪生活—家庭生活，神授威权——理性法律威权等等之间存在着对立。沃仑称这些对立中的头一组为“首要对立”。为什么呢?或许因为它对H·史密斯的重要性——当然不是因为他在电影中表现了它。可是沃仑简化了列维—斯特劳斯的方法，而且未能指明建立这些范畴的关系组。沃仑直接了当地提出它们，然后又由于在矛盾中变动着的关系的丰富性，作出了使福特高于霍克斯的美学评价，他创造了一种分析方法的规定性工具，而不是企图把它扩展成一个说明原则。

可是沃仑并没有解释清楚。如果他要取得他认为在影片中存在着的对立，他就不得不求诸场面调度。他承认场面调度是与只把“噪声”加与他的“语义”分析的分级通信有关的。[39] 例如在《搜捕者》中把内部与外部分开的(对沃仑来说把流浪与定居分开的)、照过大门或其它门口和窗口的镜头，显然与深度知觉(一种由梯度而非由代码传递的性质)有关。但是以风格立论就

会用梯度概念取代对立概念，以“风格的和表现的意义”的外围范畴(对沃仑说)，来取代他的“语义学意义”的核心范畴。他就会失去帕索里尼断言并不存在的工具性基础：沃仑假定存在但又没找到的、类似于音素的任意性单位，失去把人声语言用作特殊模型的根据。

沃仑走得如此之远，他把风格问题完全从作家的重要性或内在意义的领域中排除。对立的发现是通过读解影片或本文，并找到一份“事后的”“总谱”，一个在影片之前并不存在的(而由作家编入的)一段乐曲似的结构。要点正在于，这份总谱并不包括风格的运用。作家是手绑在背后完成它的：“毫无疑问，最伟大的影片并不就是作家影片，而是在表现和风格上也是绝妙的……”(《电影中的记号和意义》，第113页)。风格存在于“前本文”，即脚本中，然后由作家和导演一同直接输入影片。作家的特点正在于语义意义的补充，这是他通过沃仑从未阐明过的一种过程输入电影中去的（或许因为无人能阐明。如列维—斯特劳斯所说，一个神话解决一个矛盾的企图是不可能实现的，如果矛盾适巧是真实的话。）

列维—斯特劳斯的结构主义坚持说，神话无作者，无起源，无历史(没有必然与深层结构联系着的历时态结构)，而且，至少对德雷达来说，形成神话的思想是无中心的，没有一个各部分以严格的形式轮换于其周围的核心轴。反之，它容许只由游戏的变换规则来限制的“自由游戏”。神话经得住翻译的考验，“甚至最拙劣的翻译”也能保持住它们语义的、结构的意义。这一限定并不适用于沃仑的方法。作家影片按其定义有一位作家，一个起源和渗入意义中去的一个历时态运动（故事链索并不就是串进风格珠粒的一条线绳；它在意义上是完整的。）作家电影很难

通过翻译测验：复制品很难传达出同样的意义（对沃仑说，同样的对立），只是因为它们缺少了同样的风格。

沃仑的努力很象三十年代电影摄影师企图把新技术（感光度更快的胶片）塞入一种旧式的美学中去（软焦点，窄景深）的作法。他需要结构主义，但他甚至更需要经过考验的方法（作家批评）。

但是一个又一个地批评这些无滋养的理论，很有点象吃腐坏的食物时要用全部时间对付消化似的。有时清扫一下食厨，去重新置备要更好一些。为了有助于理解和为另一类型的电影本文读解提供一篇导论，我就专门来研究一下福特的两部影片。《我亲爱的克里门蒂》和《少年林肯》，这两部片子很多结构主义者都评论过了。[31] 在研究这两部影片时，特别重要的地方似乎有三点：某些批评家揭示的"对立"的实际形式与功能；使我们从风格，从作为一段个人语言内耦合实体的能指——所指链的必要性中，产生对对立的有无或其它意义范畴的理解；在作者结构主义对这些影片进行的论述中，缺少在电影与历史之间、电影与社会过程之间调解性的内容，一种在那些正昂首阔步于作者结构主义阵列中的人的著作中最一致的忽略。

沃仑断言，在《我亲爱的克里门蒂》一片中理发店一场，[32] 标志着威特·伊尔普从"游荡的、漂泊不定、野气十足、热中于私仇报复、未婚的牧童，向已婚男人、安居乐业、彬彬有礼、秉公执法的警察局长的过度"。[33]此外，"（伊尔普的）进步是从自然向文化，从遗留在过去的荒野向期待于未来的花园的朴素的推移"。[34] 没有什么更多的道理了。有讽刺意味的是，沃仑的结构对立还原论的运用所导致的结果是：实际情况的反面，一种实际上由于曝光

过久而变质的电影本文。

《我亲爱的克里门蒂》是以一种相对静止性的、保持古典式均衡的、"冻结"的、粗线条肖像画的舞台造型风格拍摄的，它既表明是一部史诗式的——大于生活，广于个人经历——的故事，表现了对时间的无视——一个不"流动"而是充分展开了的故事（实际上没有移动摄影、摇镜头或变焦距）。侧重类似舞台造型式的描述组合段，强调空间的连续性，把角色编排进同一种空间，但也使角色固着于时间中；它并未提出一种叙事话语。

福特必须推进他的故事，但他的风格已经反映了一种不情愿态度：他犹豫不决，反复琢磨，他宁肯去沉思一篇神话（神奇式英雄的民粹派翻版），而不去讲述它（或许知道讲述它则必须遮掩不能解决的矛盾）。[33] 方达扮演的伊尔普可能就是福特的性格化身，就是他个人幻想的另一寄托处，而且电影中拖长的，如梦一般的中心（出现于杀人和复仇之间的一切），可能就表现了福特和伊尔普执迷于逃避不能不做的事情，逃避情节的叙述，逃避复仇，逃避重新造成主人公与群众的分离——这是一种"少年林肯"一片中随处可见的分离。舞台造型式的画面和低角度的堂皇的镜头，是福特表现他想延缓、他想保持他神话的一个成分（伊尔普和城镇的统一）而牺牲其解决（不可能通过时间、通过叙事功能的特征来维持这一统一）的风格性（按帕索里尼的词汇，"诗意的"）手段。

伊尔普对他小弟弟杰米死亡的反应就是从乡土和血缘关系逃向城市，逃向内心世界，逃向他所占据的、精心构造的几何空间。城市成了一处避难所，虽然杀死他弟弟的力量也威胁着城市；克兰顿一家象伊尔普以前一样正住在城郊。于是，对推进故事（谋杀——复仇）明显不情愿的态度，就阻碍了故事要实现的

功能；迟疑不决阻碍了伊尔普执行命令的功能；犹移拖延使伊尔普能与市民打成一片（虽然总不完全）。故事由于阻碍了自身，由于其意识形态特点的"结构性欠缺"，从而妨碍了伊尔普的神化式的威力。[36] 可是最后，表演必须进行，任性的演员必须重返舞台，伊尔普必须面对克兰顿一家，而且梦幻般的中心完全如实地展露出来，是一个梦——而不是沃仑认为的那种反向的过度。

进城——拖延，对伊尔普来说是某种病态。进城正是杰米致死的原因。迟疑不决是逃避也是惩罚。伊尔普担任了警察局长的角色，这使他的复仇表面上合法化，可是等到摊牌的时候却放弃了复仇。"这是家庭纠纷"。所以他没有完全把超凡的和理性的法律结合起来，几乎还抵不上R·斯托达得在《抛出自由帷幕的人》一片中所达到的那种程度。伊尔普是无法律的法律。他是道德上强者（由于家庭纽带而强）的现成法律，一种象林肯的法律那样，在威胁要把城市砸得粉碎的价值之间进行重要调解的法律。首先，他是在好与坏，在市民和克兰顿家、在文化与自然、法律与神力、城市与土地、社会任务与家族关系等等之间加以调解的超家族式的人物。于是他就被排除于完全属于两套关系中任何一套的可能性之外。他的调解是作为一种不能被拥有的、象征性的因素或记号，在一种交换中，在规定那种交换时，作为一种较高的逻辑类型来发挥作用的。[37] 与沃仑以及实际上与福特明显的愿望相反，伊尔普绝不会是一个与其周围世界融合无间的人；他将永远是孤单的调解者，他按其（显然是意识形态所与的）任务，必须与他所聚拢之物保持距离。

复仇恢复了伊尔普作为一个调节者的神话式的、超俗的身份，保障了城市的和协，并把伊尔普从城市内部逐出。影片并未

提出一个"或此或彼"的对立系列，而是一个有着各种层次的、被调解过的连续体。[39]告别一场是对伊尔普的这一调解作用最有特色的肯定，以及对沃仑所作解释的最有特色的反驳。

伊尔普在画面左侧，他身后的马伫立在通往远处山麓的泥泞路上。路右侧伸开一道篱墙，墙后是克里门蒂·卡特的静止身躯。伊尔普向克里门蒂告别；他（跃身上马）高过了她，准备沿着通往两人身后的山峰的道路驰去。两个人物并不是简单地在篱墙前面。（篱墙截断了文化一自然连续体，但伊尔普将超越它），两人站在一处，而只有一人动身上路。现在克里门蒂牢守着田园（在城市的几何构图中并不与它隔离），而伊尔普显然高过了它。可是伊尔普并未真的脚跨两个世界；他离开和高过每一个世界而存在。神力与法律仍然离异，但是由于他的介入，二者之间的距离能加以调节了。

在《少年林肯》中甚至更细致地表现了一个类似的图式。[40]影片把林肯表现为完全意识形态性（神奇性）的人物。他的职能就是代表作为保障人民最大利益的机器，而非资产阶级镇压工具的国家和民族大家庭，虽然影片最后揭示的是国家的后一种职能。为了突出其神奇性和调解作用，福特的影片违反了L·特罗提的脚本，强调了林肯的孤独，缺乏亲密朋友（只提出了一位勉强算是朋友的老伙伴），着重表现他置身于情绪和社会关系之上或之外的感觉。视象手段常常把他与以下诸项事物分离：1）群众；2）舞蹈——在跳舞时他不合拍的笨拙动作很显眼；3）庆祝大游行；4）法律（下面要解释）；5）友谊；6）爱（性的，男女的爱）；7）上帝（他将把神谕用于较高的目的——大家庭）；8）政治，如《电影手册》编辑们在文章中很好地指出的；9）选择（拒绝抉择，直到他几乎强迫克雷夫人去抉择，一个关键时刻）；

10）颜色（他终始穿黑色）和11）躯体（他是一种"不在"，一种统一化的概念或功能的视觉体现）。

林肯显然与他周围的人物和事件不处在同一层次上。正是这种区别表示了他在本来或许不可解决的冲突之间进行调解的作用。他使影片复杂化了。这是《电影手册》编辑们死板的分析未能领会的，因为影片中存在的各种层次、环境关联和界限是不能拼成一个"法律—女人—自然"相互作用的大杂烩的，《电影手册》特别指出"要按照一个互补和替代系统来表达它们"。[40]《电影手册》的错误是源于一种最基本的理论错误，也就是遵循一种能产生同一与对立的、有关任意性记号的结构语言学的模型（"按照一个系统被分节的……"，而缺少一种通信逻辑分类的理论，以及缺少一种在历史过程内的调解作用的理论（有讽刺意味的是，他们对影片历史环境分析（节2到节5）的令人难以置信的贫乏无力和肤浅，甚至未被如汉得森这样或许算是马克思主义的理论家评论过！）事实上，根据其前提和影响（如汉得森所作）来检讨《电影手册》的方法论，只是重复了他们在其本文读解中所犯的错误。理解《少年林肯》一片的关键在于对其表意本文进行细密的视象风格学的分析，而了解《电影手册》错误的关键则在于他们的解释所导致的实际特殊结果。

如欧达尔指出的，林肯担任了一个双重角色，这一双重性使他离开冲突，但也使他的任务不能完成。林肯代表了友爱，平等，统一，兼顾关系，甚至为此付出了违反法律的代价。例如，他在处理两个农民的案情中，把民事过错（负债）与刑事犯罪（殴打）混为一谈。他也恳求克雷女士在审判中不要在对圣经和法律宣誓时"说出全部真象"。实际上，人们可以说，林肯与法律根本没什么关系（法律永远只是一个托词而已），从始到终他都以

大家庭的名义改变着法律。林肯终于承担了母性的角色，[41]但作为母性价值的体现者，他以父性为假托（法律，不平等，长子继承权，非此即彼关系，抉择，镇压和禁止）。例如，他从父亲专断的家庭里，以债务和交换形式，接受了布莱克斯通（律书）。[42]林肯进入前景，手捧着他第一本律书；父亲与家庭其他成员明显分开，而母亲留在马车里，在林肯和他的律书的背后和上方。她赐与林肯的"礼物"已经来了。

林肯立即开始违反法律，这表明他与法律只有一种假托关系。他对布莱克斯通律书的学究气的研究把对（一种社会特权的）权利（right）变成正当（right）（一种道德上的善）。"权利"的违反变成错误。法律成了道德。错与恶成了正当（道德的、性的和法律的"正当"）的否定，拒绝与违反。在他于江边遇见安·罗透基之前，他已经把法律变成了自己的体系，这就加强了他的去势——被去势潜能的相互作用关系，而且驳斥了《电影手册》的如下主张："安·罗透基的死必须理解作他的去势潜能和他以法律自居的真正根源"。[43]并不存在以法自居的作用，而且视象风格手法暗示了他的去势潜能的未加表明的先在根源：当他在江边对还活着的安·罗透基谈话时，以低位角度拍出一个林肯的反应镜头，它传达了一种严厉、威胁、甚至有去势威严的人物的印象，这种印象完全歪曲了他说出的绅士气概的言语。（当然，如果我们强调言语的重要意义的话……）这个镜头引人注目地令我们想起《寻仇者》一片中，家庭墓地边的斯卡尔的第一个镜头，而且《电影手册》编辑们没注意到林肯在农民们以同样的威胁表情争吵的后一个镜头。他们评论说，林肯有一种空虚的、冷冰冰的、威吓的、（表现了林肯）去势力量的眼光。[44]

林肯就这样把法律的要求与绝对主权混为一谈，而且扮演

着一个更高的法律代理人的角色，《电影手册》把它叫作“理想法”，但它与布莱克斯通法的区别如此之大，也许用“家法”一词更确当。我们或许能指出，林肯以家族，首先是母亲名义，努力去执行调解作用的某些思想，通过把布莱克斯通法与历书法比较的父亲（作为生殖器象征的林肯）的代理作用——由父亲专断的家庭作为债务抵偿而给与的书，与被母亲中心的家庭作为礼物免费赠与的书之间的比较。

布莱克斯通法	历书法
交换，债务，相互原则，任务、针锋相对，一个封闭的非此即彼的环境，与一个系统中的父亲、及另一系统中的资本主义、以及第三个系统中的数字式过程相联系。	无偿性，礼品，捐增，亲密、亲属情谊，协调，在一个开放的、兼容的环境结构内，它使一个系统中的魔力与神力、另一系统中的部落制，以及第三个系统中的模拟式过程互相接近。

《电影手册》编辑们未能看见这里表现出来的根本区别（分裂为“法律”与“真理”），以及林肯企图以后者的名义（历书法）使前者（布莱克斯通法）合法化的、浸透着意识形态性的行动。林肯所代表的家庭，这是福特在其整个生涯中如此关切的、从一个侧面上看就是乡村民粹派的神话式超家族；它的“理想法”显然不是一种更高级、更理想、更道德的法律，而是与由那些作为法律基础的真实条件所组成的层次根本不同的一种层次。

林肯由于承担了父亲的任务和母亲的使命而起着一种必要的调解作用，为这个家庭做了它自己办不到的事，从而把国家置于家族之内。国家通过林肯而成为“在上的”政治和法律，达到了神话式的统一。可是“法律—女人—自然”的一体性分解了。这几方面以及其它项目之间有一种受调解的关系，而林肯就是以大家庭名义进行调解的人。

林肯在岸边开始时的一场与这一调解的方式配合得极好。当他和安·罗透基漫步时是从右向左走，他们身后的河流沿着同一方向流动。可是当影片溶为她的坟墓时，河流反向流动，从左向右！不过，却与林肯骑着骡子进斯波林费德时的方向相同，这一手法是他在大地与城市，家庭与社会母体之间进行调解的能指。而最后在片尾，林肯沿着一条乡间道路驰向远方，有点偏右，但主要是沿着后退的、朝上的方向移动（类似于迎着伊尔普的小路）。全片中很多林肯的镜头都以其低角度机位，和从构图上使林肯孤立的办法，来加强这种向上的运动感。（一个显著的例外是克雷小屋的高角度镜头，当他认识到母亲对儿子们一视同仁是对的时候）。这些镜头的场面调度合拢来暗示了某种张力：自然和女人"流向"一方，城市和法律流向另一方，艾伯和安走向左方，但在他"选择"了法律时（当树枝横落在她坟上时），艾伯就起身向后退去。同样地，视象构图把林肯置于这些张力关系之内，但是把他孤立了起来。河水可以反向流动，但所谈的这些表现手法肯定不只是一系列简单的对立（或替代——换位）而已。

林肯的调解作用也迫使影片揭示他的意识形态机能。例如，林肯表面上作为法律的仁慈的代表，实际上产生于一种可怕的，被去势的和去势的作用中，它使法律的产生"作为一种对暴力的全面禁止，其结果只是对律文的去势效果的永恒控诉"，㊺而且它有效地制止了他去充分自我实现他在调解着的那种性质（他是完全另一种人物）。林肯本人不能被拥有、占有、认知。他塑造环境。他不属于它，正如一个类不能是自身的一个项一样。如果我们根据假托——法律等——来谈论他，我们就接受了非此即彼的选择世界，压制，根本的分裂。如果我们把他作为艾伯母

亲——历法，礼物，等等——来看待，那么他就实行着一种使他放弃与外界发生关系的欲望的自我抑制（"被去势"）。（例如，玛丽·托得在林肯离开后也被迫离开阳台）。他活动中的神话式层次使他与真实环境及真实关系（剥削）隔绝，公然使他处于意识形态的层次。他的力量正象贝特森的例示中母亲的力量，他组织并因而控制了冲突。与其他评论者不同，《电影手册》认识到了这种情况，但未能根据通信动力学解释它，这就导致他们错误地认为他的功能的心理动力学才是控制的机制。

显然这番批评并没有推翻《电影手册》分析的全部内容，它比现在标准式的文化评论优越之处，已为汉得森在另一篇文章中很好地加以总结了。[46] 可是根本的问题仍然在于：它们不能处理通信的逻辑分类，处理环境怎样被确定和控制，以及它与社会控制的方式有何关系等问题，并且也未能把调解理论作为文化过程的历史布局的工具加以应用。[47] 其中哪个问题都不易解决，两个问题都指出把其它领域的广泛知识用于电影研究的必要——一种由威尔登和贝特森所发展的那种通信理论，萨特的、卢卡奇和马克思的调解理论，和由最好的作家理论批评家所作的那种现象分析等等方面的微妙综合，但不要他们的美学：无需尊重完整性、协调和外表的华丽，无需把复杂性和精巧性的标准作为最重要的尺度。逻辑分类，环境关联，系统，结构和历史的概念应该用来问下列的问题：如，谁役使谁，一个信息回路的哪一部分控制（或调解）其它部分，画面怎样产生矛盾，以及谁受其利，谁受其害。接受了作家理论批评家已经教给我们的形式技巧后，我们还必须吸收这些其它的概念，从而使我们能上升到一种马克思主义的电影理论（和实践），而不致于陷入在非此即彼的对立，以及新浪漫主义作家理论者和伪马克思式符号—结构

主义者之间无可救药的、摇摆不定状态。

要做的事还很多。风格和叙事这两个关键还须在一种适当的理论模式指引下加以结合。艾柯把“肖像代码”和“叙事功能代码”在《放大照片》一片中的照片放大片段中加以结合的特殊例证，令人很信服地证明，我们引申的意义存在于这些代码之间。(他总结自己的分析说：“环境上下文关联起着一种个人语言的作用，它把这些代码的确定的意义分配给本来会象是纯噪音的信号。”《不在的结构》，第152页)

不幸，关于叙事性所作的大多数工作(特别由麦茨和格雷马斯所做的)又受到我一直批评的结构—语言学模式的支配。对电影批评来说，其结果在把格雷马斯的理论用于电影的A·威廉斯的著作中最为明显。例如，他主张，“意义作为叙事结构的部分有机地发展着，”[48]而“符号学努力的(我们可以补充说，价值的)对象不在于解释，而在于描写。”[49]当然，象麦茨主张的，电影符号学能把它的象征看作记号，这绝不是简单地承认存在着普遍的真理。它的功能完全是意识形态性的，而且他在《电影季刊》文章[50]中枯燥的图解式的说明，证实了以浪漫主义和经验主义的合理化的复杂过程破坏了其潜力的作品，是缺乏丰富意义的。更坏的是，这种形式的叙事分析为调解理论和历史环境提供的便利甚少。在讨论《大都会》时，威廉斯的论文被简洁地缩短为叙事分析和文化环境。希特勒，纳粹，魏玛德国、德国表现主义等昙花一现的奇迹，甚至“德国的”和“德国”这些词根本没出现过，或只是一带而过。威廉斯把一种意识形态的成品分成几股意识形态的图解(“人性的一机械的”或“基督教的——神秘——炼金术的”)，但作为一种唯物主义的环境关联的分析，这就好象起步时两脚插进空中似的。

对电影中的风格和叙事彻底地加以理解的问题，在我看来乃是认识艺术本身功能的更广泛的问题的一部分。对此贝特森指出一个方向，它似乎直接与电影的理介有关(特别是在我们把“优美”作为在一种剥削环境中，如资本主义中，看作不可能达到的社会范畴时)：

“我主张，艺术是人寻求优美的一部分；有时他由于部分的成功而狂喜，有时在失败时愤怒和苦恼……我将主张，优美的问题基本上是一个结合的问题，而应该被结合的东西是心灵的种种部分——特别是那些多重层次，其中一个极端叫作“意识”，而另一个极端叫“无意识”。为了达到优美，心灵的理性必须与理智的理性结合起来。”(《心灵生态学入门》，第129页)。

理性的这些不同形式对应着初级和二级过程，对应着自我和本我(Id)的结构，对应着象征的和想象的领域(拉康)，以及它们与马克思主义与女权主义的结合，还不谈某些心理治疗术(也有其它方法，虽然很多这样的僻径——宗教、药物等——都忽略了我们关于优美是一种社会范畴的附带条件)。只要我们执着于这样的认识论，说“你”与“我”独立于我们之间的空间而存在——我们相互作用的动力学——以及它继续主要用自我来规定“我”，而且，或许作为这一切的结果，把自我的二级过程的核心，口头语言的模型，提高到适合一切通信的特殊地位的话，综合、优美或革命就是不可能的。

我们必须再绕回到贝特森的范例——他的精神分裂症发生学情境的描述。在他分析那次冲突中，母亲的连续变化的模拟通信是被充分认识的，而且被溯入一种支配——顺从的权力关系的环境之内。她的模拟通信的完全的意义，只有涉及到这一环境时才能理解，这是一种在逻辑类型之间规定界限的、矛盾的禁

令在其中迅速地被产生出来的框面（一个精神分裂症的前提条件——那些不能区别一种信息，特别是一种框面的信息，是何种信息的人的“病态”）在框面内部言语的和非言语的通信并未形成一种结构语言学类型的对立；而是产生了作为闭路信息的一系列矛盾的禁令：矛盾不在言语或姿态中，它们也不在母亲或儿子中。它们存在于所有这些关系项之间；它们在关系里，在信息加环境中，或在环境关联中。（贝特森总结了儿子对矛盾禁令的理解：“如果我要维系与母亲的关系，我就一定不能向她表明我爱她，但如果我不表白我爱她，那么我将失去她。”《心灵生态学入门》第218页。）

贝特森的分析也表明儿子怎样用下面一段话逃脱了双重束缚：“母亲，显然在我搂住你时，你是不舒服的，而且你很难接受我的感情表露。”贝特森强调框面以及谁设计它的重要性。母亲的口头意见：“你不再爱我了么？”代替了当儿子搂住她肩膀时她身体的僵硬（认为儿子撤手是主动的而非反应的信号，从而否定了这句问话。）

逻辑类型的混淆能导致病理学的通信（精神分裂症），但它是创造性的组成部分——或许在产生逻辑类型压缩化的、想入非非的心境中最为明显。矛盾是设置界限的不可避免的结果，而且不可能消除，除非也消除了文化；它只能以移入较高逻辑类型的方式来超越或在不致通向变态时被接受。（如通过贝特森讨论的治疗者的心境或治疗学的双重束缚。）贝特森的范例所提供的关于隐喻通信，关于潜在的治疗学的元通信，关于建立结构和环境关联以及创造矛盾的交流逻辑层次的模型，似乎是一个比共时态地排列在同一层次上的一系列结构对立更适于理介人间相互作用动力学的模型。作为环境关系的一个组成部分的

时序片断，或广义的叙事，通过设立画框来创造矛盾的禁令，以及由谁加以设立（我们在何处画线，谁画，谁从中获益——白人、男人，文化？），这些都是最紧要的问题，它们都从大多数电影理论家方法论的易漏的筛孔里漏了过去。在电影本身活动的种种环境关联或框面中，意识形态和历史似乎是最重要的。分析这些环境关联是最紧迫的需要，它对电影理论及其批评实践提出了最大的挑战和最有希望的方向。

注释

① 这两种形式对于一切自然通信系统来说都是基本的。模拟式通信与不具有有意义间隙的连续量有关。在这种通信中没有“不”，也没有“或者”；每件事物都是“或多或少”（例如，一切非约定性的姿态、语音变化、韵律和通信本身的环境）。数字式通信与离散元素和非连续态或间隙有关。它可以表示“不”、“或者”，而不表示“和”（如在一切指示性的、语言的通信中）。在自然界，数字性是模拟性的工具（它具有较低的逻辑型式和较高的组织层次）。在人类文化中，工具性的关系颠倒了过来。这两种通信形式并不是对立的，数字式通信的一般作用是在模拟式通信中划定界限。如在温度连续体中起作用的恒温器上的开关阀，或者如从声音连续体中任意切分出来的音素。在更广泛的层次上我们可以把文化从自然中形成的现象，重新定义作“引入数字式通信和交流”。

② 关于这一区别的进一步论述可参见A·威尔登的《系统和结构》（伦敦，1972）第七章和G·贝特森的《心灵生态学入门》（纽约，1972）。在我引证的资料中，威尔登和贝特森的著作最有助于阐述这一区别。

③ G·贝特森：《心灵心态学》，第217页。

④ 揭示自己的生产工具，说明什么样的思想产品在形成中，其目的并非是不光彩的。对于一种本身是彻底的分析来说，这是朝向真正马克思主义电影理论的必要步骤。当目的在于掩饰使电影分析完全归并入它表面上反对的意识形态时，这类宣布就变成了另一种神秘化手法。

⑤ P·帕索里尼：“诗的电影”，载《英文版电影手册》第6期，第35—43页。

⑥ 参见他的“电影代码的分节”，载《电影学》(伦敦)，第1期，1970年1月；部分相同的文章是“视觉信息符号学”，载《通信》(巴黎)，第15期，1970。

⑦ 艾柯的错误之一正在这里，因为他认为所指者是实在的世界，在此世界中视觉形象呈现的轮廓是非模拟的。对于实在世界的特性，他的看法是对的，但他对所指者的说法却是错的。正是在人类知觉的视域内肯定地存在着模拟式的轮廓。我们与这一远侧物体的接触，永远是以一近侧刺激为中介的。

⑧ 帕索里尼：“诗的电影”，第36页。

⑨ 样式、运动或电影潮流和叙事等的惯习语或许是最重要的。

⑩ 我用“电影的”(cinematic)一词指麦茨在电影的代码与影片的(filmic)代码之间所做的区别，前者是电影所特有的(如蒙太奇代码)，后者指较广泛适用的、被加于影片的(照明代码或服装代码)。

⑪ 我将谈到的麦茨的论述是他较早时发表的。麦茨本人已修改了不少他早先的立场；虽然他并未销毁这些论述文字。它们继续存在着并继续对我们的思想提出挑战。

⑫ 麦茨：“当前电影理论的问题”，载《银幕》，第14卷，第1—2期，第75页。

⑬ 同上，第44页。

⑭ 麦茨：“有关影片分析的方法论建议”，载《银幕》，第14卷，第1—2期，第89—101页。

⑮ 在这里“层次”一词的使用可能会引起混乱，因为它与我们讨论通讯中的逻辑类型和信息交流中若干层次时的该词用法不同。麦茨所说的层次是分析者的任意的范畴，它与框面、环境上下文和矛盾均无关系。

⑯ 麦茨：“有关影片分析的方法论建议”，第97页。

⑰ 在这方面巴赞与爱森斯坦区别不大。两人都承认形象与现实关系的透明性：巴赞宁愿选取这种复印效果而不选取“对形象的信念”，目的在于赞美现实(意识形态)，而爱森斯坦选择赞许风格，目的在于实现社会主义的改造现实的号召。

⑱ 艾柯此书的部分内容已被译成英文，载于《电影学》第1期，伦敦，1970年1月。“电影代码的分节”的法文译文载于《通信》第15期，巴黎，1970。

⑲ 如艾柯本人所说，"无疑，肖似代码较弱，较短暂，它限于有限的集体或个人的选择（这是帕索里尼的论证），因为它不象人类语言代码那样强。而且在这类代码中可任意选择的变体比真正的相关特征更突出。"《电影学》第1期，第6页。

⑳ "因此意素，相对于可加识别的记号来说，应当被看作一种个人语言"。同上。

㉑ 同上。

㉒ J・吉伯森：《视觉世界的知觉》，波士顿，1950。

㉓ 贝特森：《心灵生态学入门》，第135页。

㉔ 同上，第139页。

㉕ 同上，第137页。

㉖ 芝诺是历史上第一位但绝非最后一位去进行这种还原的人，这是在资本主义意识形态中具有大量含义的一种还原。这种还原为了延存下去，它有赖于自己从模拟过程中切分的诸单元的界限和"整体性"："把静态的观念当作绝对性的、而不是部分的和临时性的，这种诱惑对于许多西方思想家来说都表明是难以抗拒的；这种观念表面上的明白性，诱使人心把变化或转化当作"真正"实体之间相互作用的次要的效果而予抛弃。静态概念曾证明是非常有效的思想镇静剂。"L・惠特：《弗洛伊德之前的无意识论》，花园城，1962，第42页。

㉗ 汉得森：《电影季刊》，第27卷，第1期，第25页。

㉘ A・威尔登：《系统与结构》，第8页。

㉙ 同上，第10页。

㉚ 沃仑写道："我们须要大大发展一种关于应用（对沃仑来说，它与构图相对）、关于风格学、关于连续式通信而非编码化通信的理论。"（第113—115页）。他在这里发展的语义学多少有些令人迷惑不解，而威尔登对这一语义学的某些根源的评论似乎是适当的："〔结构主义、结构语言学和信息科学〕都是反语义学的，由于它们用一种在理论上是中性的分析工具（"毕特"）的假设特性，代替了作为一种通信工具的它的使用，在使用中它被置于寻求系统的某一目标的若干层次上，而系统中的信息从来不会是中性的。意义（目标）不是受它在其中出现的环境的结构所约束，而是为'科学'的结构所约束。结果，方法论暗中变成了一种本体论。"威尔登：《系统和结构》，第11页。当然，它仍然彻头彻尾地是意识形态的。

㉛ 沃仑在《电影中的记号和意义》一书中讨论了《我亲爱的克里门蒂》一片。《少年林肯》是《电影手册》编辑部撰写的一篇长文的主题，该文英译载于《银幕》第13卷，第3期，沃仑对此文曾做了评述。对《电影手册》这篇分析的其它评述文载于《银幕》第14卷，第3期：B·布鲁斯特："评《电影手册》编辑部的'少年林肯'一文"。另外参见：汉得森："对作者结构主义的批评"，第二部分，载《电影季刊》，第27卷，第2期。

㉜ 剧情梗概：W·伊尔普（方达饰）在其弟杰米被克兰顿匪帮杀害后担任了汤姆斯通市警察局长。他与道克·霍里得（维克托·马图尔饰）、其妻齐华华、以及一些市民等巧妙地打成一团。伊尔普追求克里门蒂·卡特，卡特却西行追赶道克，只为了让伊尔普放弃她。最后，当伊尔普获得克兰顿一伙罪行的确切证据后（却以齐华华的生命为代价），辞去职务，并进行决斗。后来，他只身一人离开了城，停下来向克里门蒂告别。

㉝ 沃仑：《电影中的记号和意义》，第96页。

㉞ 同上。

㉟ 福特这部影片制成于美国黑片风格流行时期（1946），虽然其中显然有一些纯粹黑片会将其消除掉的超越性因素，如沙漠、纪念碑、日间场景、克里门蒂的纯洁等。这种忧郁情调与福特早先拍的德国表现主义风格的影片（《告密者》，1935；《长途还乡》，1940）有密切联系，虽然犹豫不决，迟迟不愿的基调或许与福特人生观中他无法修补的裂隙有关联，这种裂隙显然充满着《少年林肯》一片，并通过一个神话与改变着的社会条件的中介关系揭示着该神话所经历的变化。我们无须等到《谢尼恩的秋季》（1964）一片中赤裸裸的绝望才发现福特迟疑的，和某种程度上不能够去重复一个过时的神话；我们也无须象某些史学家所说的那样等到二次大战的结果（《少年林肯》和《愤怒的葡萄》均制于战前）。在霍克斯的三部曲《布拉沃河》、《黄金国》、《洛博河》中也出现了同样的转变，但它是如此紧密地交织于风格学的布色中，对此沃仑的结构工具根本发现不了。（有关霍克斯对这些影片中类似题材处理时的态度变化，请参见G·福特的一篇精彩的分析："主要论《洛博河》"，载《电影传统》，第7卷，第1期）。

㊱ 与此相反，象《原野奇侠》这样的影片对主人公的疏异性大事夸张，并追寻着一条清晰的叙事线索。这是一部反动透顶的影片。

㊲ 有关逻辑类型论及其对通信理论的应用的简要论述，请见贝特森的《心灵生态学入门》，特别是"学习和通信的逻辑范畴"一文中。在贝特森

这本书中以及在威尔登的书中随处可以见到这类应用。

㊳ 承认这种调节作用可以彻底地改变我们的电影知觉。类似的改变可以出现在其它看起来对立的范畴中，这些范畴实际上在一决定的环境中起作用。于是，朱利叶·米歇尔检查了有关双性别，或更正确地说，同性与异性之爱的对立假定，并得出结论说，双性别不是一个有关“幼儿单性”的简单概念，而是高度地依赖于心理学的：“正是在这一两难处境中，主体仍然在解消着他在此世界中所占位置的确定点，因为他（和她）不希望这是一个女性的位置，这个位置是任何人真正愿意有的位置的唯一可能的替代物，人人所愿的位置即在一人类家长制社会中的男性位置。”《精神分析与妇女主义》，第65页。

㊴ 故事梗概：林肯在伊利诺州某地竞选。他遇到克雷一家，并用食品换来了一本律书。林肯学习法律并追求安·罗透基。罗透基死后林肯决定去斯波林费德当律师。一位副县长被谋害了，林肯为被告——克雷夫人的两个儿子辩护。林肯最终证实了他们的无辜，并揭发了真正的罪犯，于是赢得了市民和他最老练的对手道格拉斯的尊敬。

㊵ 《电影手册》编辑部的集体文章“约翰·福特的《少年林肯》”，《银幕》，第13卷，13期，第21页。

㊶ 这是一段重要的发展，它需要一个认识的过程，这个过程以他访问克雷家的乡间小屋为终点。林肯“接管”了这个家庭，并承担起父亲和母亲的角色。但哪一个角色为主呢？他让母亲去抉择那个儿子是凶手，正象律师费尔德将做的那样。但当他面对着母亲的拒绝时，放弃了要求，承认自己过分了。他接受了母亲的沉默、层次较高的和谐感，后者成为他与城市、法律、正义周旋时的积极因素。当母亲具支配性时，林肯在放松了质问以后，接受了历书法。

㊷ 《电影手册》在其还原性的对立法中省略了一种重要的区别。他们宣称：“法律和真理是从同一个家庭中产生的：通过律书（法律的承载者）和历书”（第32页）。不对。这里有一个关键性区别。律书是由父亲给予的，而历书是由母亲给予的。它们是在显然不同的环境中呈现的，代表着完全不同的价值。

㊸ “约翰·福特的《少年林肯》”，《银幕》，第13卷，第8期，第30页。

㊹ 同上。

㊺ 同上，第43页。

㊻ 汉得森："作者结构主义批评，第二部分"，《电影季刊》，第27卷，第2期。

㊼ 在调解理论结构的内部或许存在着另一种障碍。与结构脊柱的那种轮廓分明的、图式化的、所谓科学性阵列（对立、同一、压缩、移位等）相比，调解似乎象是"软性的"、滑动的、把握不住的，正如经验现实本身一样。然而我们无须把它看作一种超越论的神秘主义。调解理论可提供一种近似于"内在心灵"的模型，它避免了静态的概念、离散的单元："具有闭路信息的初级控制系统实际上是最简单的心灵单元；一种区别的转换在闭路中流动是基本的观念。"（贝特森前引书第459页）。"……这就是说，现在我把我称作"心灵"的某种东西放入一个大的生物系统——生态系统中去"。（第460页）。某些人建议电影研究采用的那种僵固的结构骨架很快就变成了混囵之物，如果我们认识到这种骨架的存在只是由于一种不正确的认识论的前提的话。例如，我们把我们与银幕之间的空间"放在"何处呢？这个问题对戈达尔极其重要；某些结构语言学会回答说"卷入本文中的读者"，另外一种展平的过程是种族主义的、精英主义的；而欧达尔则运用了某些扩大了的拉康的概念，提出了"不在者"（注视着银幕上呈现物的人的视野，这一视野我们有时在反应镜头中可看到），这一概念与语言中的转换词（shifters）和帕索里尼理论中的"亚电影（sub-film）的含混的作用之间有着有趣的相互关联；"不在者"可以从风格上加以运用以传达一种意义，这一意义始终依赖于上下文，依赖于一种个人语言，如希区柯克在处理悬念时所做的那样（对于理解"不在者"概念，我得力于丹尼尔·达扬的"古典电影的引导代码"一文，载《电影季刊》，第28卷，第1期）。

㊽ A·威廉斯："只有天使有翅膀"（未发表）。

㊾ 威廉斯："朗格《大都会》中的叙事性结构"，载《电影季刊》，第27卷，第4期，第20页。

㊿ 见注㊾，并参见"欲望的循环：《巡逻队》中的叙事与重复"，载《电影季刊》，第27卷，第1期。

四、电影深层结构研究

编者按语

七十年代法国的结构主义与符号学电影理论转而以所谓观众心理深层分析为主了，拉康学说成为这类研究的主要理论根据和方法模型。麦茨本人也从电影语言的形式研究转而关注“银幕视像观看机制”的研究，标志了这一流派在研究目标上的转向，其原因是比较复杂的。拉康早自三十年代即已开始的形象知觉深层心理研究，从“看”机制角度分析了主体与现实之间的关系。麦茨、欧达尔、鲍得里、贝洛尔等将其引入电影研究，试图从最根本处入手来解决文化中电影这个怪物的问题。此外，拉康形象——想象理论的引入也使电影理论研究的方法脱离了文学模式，增加了电影研究的美学地位。

以色列籍美国研究者达扬的文章几乎是对法国欧达尔理论的重述，同时继续援引着阿尔杜塞和拉康的基本理论。达扬主要想表明，好莱坞经典电影通过“话语过程系统”(在此“话语”是指作品表现结果，而上章第二篇文中的“书写”则指形成“话语”的过程和作用)来掩盖电影作品包含的资产阶级意识形态；这个话语系统被说成是银幕上的一个“缝合”主体与其话语链之间的“裂隙”的系统，掩盖作用正是因此而生效的。换言之，掩盖作用不是发生在影片故事的内容面上，而是发生在话语陈述面上。这样的话语系统起着一种“引导性代码”的作用，故事的形成正是以这一作用为基础，它是电影故事与观众之间的必要的中介

物。这一分析的理论根据是拉康的“想象层”理论。此外它还援引了欧达尔与舍费尔的古典绘画分析，因此使这篇文章的美学意义超出了电影范围。结果达扬断言，资产阶级意识形态正是利用“想象层”机能去阻止人们对客体获得任何真实的知识；他的目的在于通过对这些欺骗性机能（“双舞台观”与“主体圈套”概念）的批判使其“解构”(deconstructed)。

麦茨这篇有关窥视癖的文章及英国作者结构主义者诺威尔—史密斯对该文的评述，介绍了七十年代麦茨的“电影机构”(cinematic apparatus)理论。在麦茨的七十年代名文“想象的能指”中，他指出，电影是一种机器、系统或“机构”。所谓“机构”不是单指生产与发行机构，同时也指文化规约和心理机制。因此，观众的“看”行为是一个涉及多层次的、复杂的被制约现象。于是“电影机构”也是一个“内化于”或渗入观众心理世界的现象，它使观众的电影消费从受商业宣传鼓动过渡到一种“内在的需要”(表面上观众不是被迫去进行电影消费的)。文章涉及到以本维尼斯特语言学为基础的巴尔特后期文学叙事观，特别是有关“历史”(故事)与“话语”(表现)的二分法。作者表明，西方传统电影希望使观众确信电影故事的真实可信，使明明是编造的故事象历史事实一般地真实与自然(透明性)，其根本原因正蕴于观众欲望机制本身。

本章最后一篇文章的作者吉达尔是本文选中唯一一位电影制作者，也是唯一一位先锋派电影理论家，他所倡导的结构唯物主义电影已成为今日西方有影响的先锋派电影流派。吉达尔是一位急进的左翼电影理论家，对布莱希特、贝克特、阿尔杜塞、克莉斯特娃等人的思想多所论述。本书选入这篇文章，一方面是为了显示先锋派结构电影与一般结构主义电影理论的一个接触

点，另一方面也为了从另一角度继续介绍本章的统一主题：对西方传统电影中同化与再现机制的分析。颇受阿尔杜塞理论模式影响的吉达尔，从论述与制片两个方面体现了理论与实践的统一活动，吉达尔强调，为了对他的思想全面了解应既读其论著又观其影片（如《室内电影1973》）。吉达尔对一般故事片持极端否定态度，这既与他的哲学思想有关，也与美国抽象表现主义与最少主义绘画美学的直接影响有关（他本人是画家）。此外，他非常奇特地把六十年代美国先锋派结构电影与欧洲人文思想共同纳入自己的美学思想中去。本文提出的技术与艺术关系论和形式与内容关系论引起了广泛注意。

9. 古典电影的引导代码

〔美〕丹尼尔·达扬

〔原编者按语〕

达扬这篇文章比本文选内的任何其它文章都更企图从理论的和系统的角度来考察形象与观众之间的关系。他论证说，一个镜头的意指作用是推延到下一个镜头才完成的，并据此指出，古典电影在话语陈述(enunciation)的层次上变成了“意识形态的杂要家”。他的论证相当繁复，从雅克·拉康的概念术语中借用了象征界与想象界的概念，从路易·阿尔杜塞的理论中借用了有关主体（或自我）和意识形态（意识形态的最基本作用实际上是去构成主体）之间相互关系的概念，而从让—路易·舍费尔和让—彼埃尔·欧达尔的理论中借用了有关古典绘画和古典电影中再现和透视代码的功能的概念。

通过仔细检讨这些概念，达扬发现了电影中“不在者”（The

Absent-One)的功用，这是另一位观众或幽灵，我们被容许看到他的目光，但他本身却始终不出现。如果没有透镜技术中固有的透视代码，也就不会有这个不在者，我们看到的视野似乎也不会以某一特殊点为源点。但是，古典电影并不只是为我们提供一个不确定的不在者的视点。通过镜头和逆镜头的古典技法，不在者成为影片中一个角色，影片的视觉世界从话语陈述转换为虚构故事，即转换为这样一个世界，它似乎不是被某位电影制作者，被某个意识形态体系所产生的，而是被直截了当地看见的。"形象没有原因，它存在着"。通过这种办法，古典电影甚至在我们开始把它作为虚构故事(叙事结构、风格等等)加以考虑之前已起到了一种意识形态的作用。在话语过程的层次上，一个镜头是其下一个镜头的能指，而第二个镜头又是其前一个镜头的所指。在达扬和欧达尔看来，这意味着对观众的粗暴干予，观众被剥夺了其存在，并也被纳入对银幕的想象关系中去了。正是由于意识形态的粗暴干予，貌似"自然的"把戏才未被察觉。

达扬的许多论点均可辩驳(如威廉·罗兹曼对此文的评述所清楚地指出的)，但是他企图指出，意识形态如何在某一通信形式内系统地起作用，从而在形象与观者之间相互作用的层次上提出了一种引人思索的理论观点，这是在有关蒙太奇和长镜头之间的传统争执中非常欠缺的。

符号学研究电影有两种方式。①一方面，它研究故事的层次，即影片内容的组织。另一方面，它研究"电影语言"问题，即话语过程的层次。象巴尔特和"少年林肯"一文作者《电影手册》编辑部这类结构主义批评家已经指出，故事的层次具有各种语

言的组织，这就是一种神话的组织，通过这种组织可以产生和表达意识形态。然而同样重要却甚少研究的问题是电影的话语过程，它是使观众接触电影的系统，正是这个系统“说着”故事。本文认为这个层次本身绝非摆脱了意识形态问题。它绝不只是中立地传达着故事层次上的意识形态。我们将看到，它的形式正是为了掩盖电影陈述的意识形态根源与性质。下面分析的话语过程系统—缝合(suture)系统，基本上起着一种“引导代码”(tutor-code)的作用。它说出着故事以之为基础的代码。它是故事与观众之间必要的中间项。缝合系统与古典电影的关系，相当于人的语言对文学的关系。当达到句子层时，语言学研究就止步了。同样，以下研究系统，只从镜头达到电影的陈述句。在电影陈述句以外，话语过程的层次也就不起作用，接着将是故事的层次。

我们的研究是以一个特定时期和地区的理论活动为根据的，这一点应该加以说明。1968 年 5 月的政治事件改变了法国的电影思考。在由安德烈·巴赞支配的唯心主义时期，由柯亨—西特和让·米特里左右的现象学时期和由克里斯丁·麦茨的著作创始的结构主义时期之后，一些电影批评家和理论家采取了一种把符号学和马克思主义结合起来的观点。这种倾向的典型代表是三个团体，它们都受到文学刊物《太凯尔》(《Tel Quel》)的强烈影响：以让·彼埃尔·格林和让—吕克·戈达尔为首的电影制作集体“维尔托夫小组”；期刊《电影学》(《Cinethique》)；以及新的、根本改组了的《电影手册》。

在经过较短时期的犹豫和论争之后，《电影手册》与《太凯尔》和《电影学》建立了某种统一战线。在 1969 到 1971 年期间他们的纲领是要为一门电影科学奠定基础。按照阿尔杜塞的理

论，这一纲领需要一种与先前的、意识形态的电影论述之间的“认识论断裂”。按照1968年以后的《电影手册》的看法，意识形态的论述包括着一种经验论的结构主义系统。《电影手册》为了设法实现电影论述内的这种认识论的断裂，把注意焦点集中在第二代的结构主义作者（克莉斯特娃、德雷达、舍费尔）身上和第一代结构主义者的部分人身上，后者反对对列维一斯特劳斯的作品做任何经验论的解释。

这样做的目的在于避免把结构解释成它似乎是自己的原因，从而使其摆脱主体和历史的决定作用。阿兰·巴地欧对此说明道：

“几年前，结构主义的活动被定义作对“客体的影象”进行构造，这个影象不是别的，正是加到客体上的心智。最近在马克思主义领域和精神分析学领域中所进行的理论研究表明，必须完全摈弃这样的结构概念。这类概念妄称发现了现实内部的某种知识，而现实只能是这种知识的对象。似乎这种知识已经在那里，就等着被发现了。”（由J·纳勃尼在论述扬克索的一篇文章中引述的，载《电影手册》第219期）。由于不能理解结构的原因，回答不了结构是什么和怎样起作用的问题，上述结构观就把结构看作一种自因的存在了。效果被原因所置换；原因仍然不了解或变成神秘莫解了（“神学的”作者）。另一方面，《电影手册》的结构主义主张，整体大于其部分之和。结构不只是应加以描述的结果，而且也是一种结构化功能的踪迹。批评家的任务在于确定这一功能的不可见的因素。于是，结构的整体变成它的部分之和加上该结构的原因，再加上二者之间的关系，通过这种关系，结构与产生它的环境联系了起来。因而，去研究一个结构就不是去探索潜在的意义，而是去寻找形成或决定该结构的东西。

如果说《电影手册》的目标是探索结构的原因，那么他们有什么办法去实现这一目标呢？巴地欧指出，有两个思想体系都提出了结构因果观，这就是阿尔杜塞的马克思主义和拉康的精神分析学。在我们所说的这段期间内，阿尔杜塞的理论广泛地影响着《电影手册》的理论活动。他的影响在《电影手册》的文章中不断被评述和阐释。拉康的精神分析学对《电影手册》的影响却不大被了解，电影科学通过批判经验论结构主义可望从这另一个思想体系中产生出来。

对拉康来说，精神分析学是一门科学。

"拉康首先指出，在原则上弗洛伊德建立了一门科学。这是一门新科学。它具有新的对象，即无意识……。如果精神分析是一门科学，这因为它是有关于一种特殊对象的科学，它也是一门具有一切科学的结构的科学：它有一门理论和一门技术（方法），这使它能够形成知识并把其对象转化为特定的实践。正如在每种真正的科学中一样，实践不是该科学的绝对的因素，而是理论上从属的因素；在这种因素中变成了方法（技术）的理论与其特殊对象（无意识）之间，发生了理论的接触（知识）或实践的接触（治疗）。（阿尔杜塞：《列宁和哲学》，引自纽约英译本第198—199页）。

拉康象列维—斯特劳斯一样把人类现实分为三个层次。第一个层次是自然，第三个层次是文化。中间一个层次是自然在其中转化为文化的层次。这个特殊层次把其结构赋予人类现实，这就是象征的层次。象征层或象征界既包括语言也包括产生意义的其它系统，但它基本上是由语言加以结构组织的。

拉康的精神分析学是关于主体间性的理论，主体间性的意思在这里指，这一理论讨论"自我"与"他人"之间的关系，却暂时

不考虑最终占据自我和他人位置的主体。象征界是一个关系网。任何自我可按其在这个网中的位置来规定。当“自我”纳入文化之后，它与“他人”之间的基本关系即由这个关系网决定。这样，象征界的法则通过指定一些强制性路线来塑造本来是生理性的冲动，从此后者只能顺从这些强制性路线来使本身获得满足。反过来，象征界是由语言加以结构化的。语言的这种结构化能力说明了在精神分析学中言语具有的治疗功能。精神分析学的任务是通过患者的言语来使患者重新与象征界联系起来，患者是从象征界获得其特殊的心理构造的。

因此拉康与笛卡尔不同，对他来说，主体不是认识过程的根本基础。首先，它只是许多心理功能之一。其次，它不是一个内在的功能。它在幼儿成长期的一定时间内出现，并必须按特定方式被构成。它也可以被改变，停止作用和消失。由于处在我们看作是我们的自我的东西的中心，这种作用是不可见的，并未被置疑的，为避免“主体性”一词的内包式的含义，拉康把这种作用称作“想象层”(the imaginary)。这个概念应当按字面意思理解，它是形象的领域。*

想象层可以通过它的发生环境或通过它的消失的后果来加以说明。

想象层是通过一个过程被构成的，拉康把这个过程称作镜子阶段，它出现于婴儿六个月和十八个月期间，而且处于一种矛盾的情境中。一方面，它尚不能控制自己的身体，神经系统的各个部分相互还未协调。此时孩子不能移动或控制它的整个身

* 拉康在使用这个词时借用了其字根中两种不同的含义，即“形象”与“想象”，并认为二者之间有内在的联系。中译无法用一个词兼示这两种含义，只好从其一。——中译注

体，而只能控制一些单独的分离部分。另一方面，幼儿从最初起却感受到一种早熟的视觉成熟性。在这一阶段，孩子把自己等同于母亲或相当于母亲的人的视觉形象。孩子通过这种认同作用而与母亲的身体进行比较，从而感觉到了自己的身体是一个统一的整体。于是，统一的身体的认识在成为现实之前首先是一个幻想。它是孩子从外界获得的一个形象。

由于想象的(形象的)作用，身体的各个部分被联合起来构成了一个身体，因此也就是构成了某个身体；某个自我。因而同一性是一个形式结构，它基本上依赖于认同作用。同一性是该结构的诸种效果之一，形象是通过它形成的，这就是想象层的结构。于是拉康对主体实行了一种彻底的非神圣化；"我"，"自我"，"主体"只不过是形象、映象。想象层通过一切形象共同具有的"镜子"效果而构成了主体。墙上的一面镜子把室内各种物件组织成一个统一的、确定的形象。于是"主体"也不过是一种统一化的反映。

想象层的消失导致精神分裂症。一方面，精神分裂症患者丧失了他的"自我"感，并更一般地丧失了有关一般自我和人的概念本身。他既丧失了他的同一性观念，又丧失了认同机能。另一方面，他丧失了有关其身体统一性的认识。他的幻想中充满着可怕的被肢解的身体形象，就象H·鲍施(Bosch)的绘画中的图象似的。最后，精神分裂症患者也丧失了对语言的控制。精神分裂现象可说明语言在一般想象层机能中的作用。因为语言与想象层的关系对于我们论述的主题——电影中想象层的作用，非常重要，我们将详细地逐一加以讨论。

想象层在语言使用中的作用指出了在传统语言论述中不适

当的、甚至欠缺的整个领域。索绪尔仅只是压制了或避免了主体在语言使用中的作用问题。主体从索绪尔语言学的整个领域中被除去了。主体的删除支配着代码与信息，聚合体和组合段，语言系统与言语之间的著名对立。索绪尔只赋予这些对立项中的一项以语言学的适当性，却否认了另一项的适当性。（组合段这一项未被删除，但被置于诸组合段的聚合体——句法之下）。这样，索绪尔就在深层语言结构与表层语言结构之间做了区别，在表层结构中这些深层结构可经验地显现出来。表层属于主体性领域，即属于心理学。"语言系统等于语言减去言语。"然而言语即语言的使用。索绪尔规定的实体就是语言减去其使用。反之，传统心理学由于把思想看作是在语言之前而忽略了语言。然而尽管有这种相互间的排除，主体的世界与语言的世界相遇了。主体说着，理解着他听到的东西，读着。

为了不致片面，结构主义的论述必须阐明语言与主体间的关系。（注意巴地欧对经验论结构主义的批评与索绪尔的关系。）在这里拉康把主体定义作一种想象界的机能是很有用的。精神分裂的退化症表明，没有主体，语言就不能发挥作用。但这不是传统心理学的主体：拉康指出的是，语言不能在想象界之外起作用。语言系统与想象层的结合产生了"现实效果"：语言的指示面。我们理解作"现实"的东西可定义为两种机能的交叉，而其中任何一种机能都可能欠缺。因为语言是一种区分系统，一个陈述句的意义是否定地产生的，即通过排除该系统在形式上容许存在的其它可能性来产生的。想象层的领域把否定的意义转变为肯定的意义。通过把陈述句组织成一个整体并给予其限制，想象层把该陈述句转换为一个形象，一个映象。主体由于把自身的统一性与连续性加予陈述句而将后者组织进一个躯体

中，赋予其一种幻觉的同一性。这个可被称作陈述句的“存在”或“自我”的同一性，就是该陈述句的意义，正如“我”是我自己身体统一性的意义一样。

想象层的功能并不限于语言使用的组合段方面，它也同样支配着聚合体。福柯在《词与物》一书中引录的包尔热（Borges）的著名论述说明了这个问题。一部想象中的中国百科全书将按下列图式把动物分类：(a)属于皇帝；(b)涂香药的；(c)驯服的；(d)豚鼠；(e)土鳗；(f)寓言中的；(g)无皮带的狗；(h)被纳入目前的分类。福柯认为，这样一种图式是“不可思议”的，因为事物被归属的各个位置彼此相去甚远，不可能找到任何把上述各种东西都纳入的平面。不可能发现对一切动物共同的空间，即在这些动物之间的共同基础。在这里欠缺共同的空间是由于这个分类把词与物扯在一起了。语言和文化的诸型式，由于认识到一个共同的区域，一个对其一切元素共同的“型式”，而结合在一起。这个共同的空间可在历史或社会的层次上被规定为“认识型”(episteme)或“意识型态”。精神分裂症患者所欠缺的正是这个共同的空间。

于是，镜子的、统一化的、想象的机能一方面构成了主体的主要部分，另一方面又构成了限制和共同的基础，如果没有它们，语言的组合段和聚合体就会解体为无穷无尽的区分关系。没有想象层和它加予任何陈述句上的限制，陈述句就不会起所指着的镜子的作用。

因此想象层是语言机能的基本构成部分。它在语言机能中的作用如何？它在其它符号学系统中的作用如何？各符号学系统并不遵循着相同的模式。每一系统都以特殊方式对想象层加

以使用，这就是说，每一系统都赋予主体以特殊的功能。现在我们从主体在语言使用中的作用转到主体在古典绘画和古典电影中的作用。在这个问题上，欧达尔、舍弗尔和其他人的理论将有助于我们奠定研究的基础。②

一开始我们就遇到语言和其它符号学系统之间的一个基本区别。斯大林有关语言的著名论断确立了语言的理论地位：语言既非科学的部分，又非意识形态的部分。它代表着某类第三种力量，似乎某种程度上离开了历史的影响来起作用。然而象绘画和电影这类符号学系统的功能，显然表现出了对意识形态和历史的直接依赖。电影和绘画都是人类活动的历史产物。如果说它们的功能赋予想象界某种作用，那么人们必须把这种作用看作是产生于（有意识的和无意识的）选择，并设法确定这些选择的理由。因此欧达尔提出了这样两个问题：古典绘画的符号学功能是什么？以及为什么古典画家要发展这种功能。

欧达尔对这两个问题的回答如下。（1）古典具象绘画是一种话语。这种话语是按照具象性代码产生的。这些代码是直接由意识形态产生的，因此随历史变化而变化。（2）这种话语预先规定着主体的作用，因而也就预先决定着这类绘画的读解。想象层（主体）被绘画用来掩饰具象性代码的存在。这类代码由于其功用未被察觉从而加强了它们所体现的意识形态，而绘画就产生了"一种现实的印象"（现实效果）。这种不可见的具象性代码的功能可被描述为一种"自然化"作用：被产生的现实印象证明，具象性代码是"自然的"（而不是意识形态的产物）。它把某一阶级具有的世界观强定为"真理"。（3）对想象层，对主体的这种使用是由于欧达尔称作的"再现作用"系统的存在而发生的。这一系统包括了绘画、主体以及它们之间的关系，再现作用

系统对此关系施予严密的控制。

欧达尔在这个问题上的立场主要受到舍弗尔的《绘画透视法》一书的影响。舍弗尔认为，一个物体的形象应当被理解作画家用以图解再现系统的借托，画家借助这个系统把意识形态转变为知觉图示。被再现的物体成为绘画的一个“借托”，而绘画是被产生的一个“本文”。该物体通过阻止观者注视绘画的这种本文性而将其隐蔽起来。然而，绘画的本文是充分可见的。它似乎被藏于物体之外。它在那儿，但我们看不见。我们透过它看到的是想象的物体。意识形态就藏于我们的眼内。

欧达尔通过分析维拉斯奎兹(Velasquez)的“梅尼纳斯”作品[8]来说明，这种编码作用及其隐蔽过程如何起作用。在这幅画中，宫庭中的人物和画家本人都朝外望着观众。借助室内后方的一面镜子(被绘于画布的中心)，我们可看到他们在看着什么：国王与皇后，维拉斯奎兹正在为他们绘肖像。福柯称其为古典再现作用的再现，因为，观众(他们通常不可见)在此被纳入绘画中了 因而绘画再现着它自己的机能，但其方式是矛盾的、悖谬的。画家注视着我们，在画布前通过的观众，但镜子却只反映着一个不变的对象——国王夫妇。“再现”系统正是通过这一矛盾性指出了它自己的功能。用电影术的语言来说，镜子代表着绘画的逆镜头。用戏剧舞台的语言来说，绘画再现着舞台，而镜子再现着其观众。欧达尔得出结论说，绘画的本文不应归结为其可见的部分，它并不止于画布的边线。欧达尔把绘画的本文描述为一个双舞台 (double-stage) 系统。在一个舞台上进行着表演，在另一个舞台上观众注视着表演。在古典再现作用中，可见的只是系统的第一部分，而系统始终包含着一个不可见的第二部分(“逆镜头”)。

从历史上说，古典再现系统可以下述方式说明。十五世纪的形象表现技术构成了一种具象性系统，它可产生某种类型的形象性话语。古典再现法产生了同一类型的话语，但使其发生了一种独特的变化，将其表现为一个主体目光的体现。形象性话语不只是使用具象性代码的话语，它也是某人眼中的话语。

因此，在“梅尼纳斯”中即使无镜子，第二舞台也会是绘画本文的一部分。人们仍会按照画中人物的目光来注视。但是，即使这种心理学的暗示也只是加强了这样一种结构，这个结构没有心理的提示也能起作用。古典再现系统并不依赖于绘画的主体。十九世纪浪漫主义绘画中的风景使自然界变了形，画中的风景都具有单镜透视性，都是某一主体眼中的景物。这类风景极其不同于日本风景画中的多重透视性，后者不是双舞台系统的可见部分。

虽然作为符号系统的再现作用使用具象性代码和技法，但其特征却在于，它把被绘的物体转变为一个记号。按一定方式在画布上描绘的物体，是注视着画布的主体存在的能指。“梅尼纳斯”的矛盾证明，主体的存在必定被意指着，但它是空的，被规定着，却无拘无束。观众占据着主体的位置，理解着主体存在的能指。他自己的主观性填充着由绘画预先规定的空位。拉康强调指出想象层的统一化功能，读解行为正是由于这一功能而成为可能的。再现性绘画是已被统一化了的。绘画不仅呈现自身，它还提供对自己的读解。观众的想象机能只能与绘画中固有的主观性相符合。观众的接受自由因而被减至最低限度，他不得不接受或拒绝整幅绘画作品。从意识形态上说，其后果十分重要。

当我占据着主体的位置时，引导我占据这个位置的代码对

我来说是不可见的。主体存在的能指从我的意识中消失了，因为它们是我存在的能指。我看到的是它们的所指——我自己。如果我想理解绘画而不只是充作绘画的意识形态作用的催化工具，我就得避免它强加于我的经验关系。为了理解绘画所传达的意识形态，我必须避免用我自己的想象层机能来支持该意识形态。我必须拒绝绘画如此专横地向我提出的同化作用。

欧达尔强调，在一个主体与任何意识形态客体之间的初始关系已被意识形态用作一个圈套，它阻止人们对该客体获得任何真实的知识。这个圈套是建立在想象层的性质上的，我们应当通过对这些性质的批判来使其解体。真实知识的获得有赖于我们进行这种批判。欧达尔有关古典绘画的研究为电影分析家提供了进行这种批判的两个重要工具：双舞台概念和主体圈套概念。

首先我们注意到，孤立的影象、单个框面或完全静止的镜头(对于我们目前的分析来说)，都相当于古典绘画。它的代码，即使是"类似的"而不是肖似的，是由再现系统组织的：影象不只是作为一个被看见的物体，而且是作为某主体的目光而被设计和被组织的。是否能存在不以再现系统为基础的电影技法学呢？这是一个此处无法详论的有趣而重要的问题。看起来不会存在这种电影技法学。当然，我们现在讨论的古典电影是以再现系统为基础的。让·路易·鲍得里是最坚决地主张电影与再现系统全面类似的研究者，他指出知觉系统和再现作用的意识形态乃是电影术工具本身的组成部分。(参见"基本电影术工具的意识形态效果"，载《电影学》第7—8期)摄影机镜头按照透视法组织其视野，因此透视法的作用在于使视野成为主体的知觉。鲍

得里把这一系统的产生追溯至 16 和 17 世纪，在这两个世纪中透镜技术被发明出来，时至今日仍是摄影的基础。

当然，不能把电影就归结为一些静止的框面，也不能把电影的符号系统归结为绘画或摄影的系统。的确，连续的电影形象对支配静态绘画或照象的再现系统有所威胁，它会中断、甚至暴露再现系统，并使其解体。因为按照该系统，连续的镜头也就相当于连续的观点。观者与绘画或摄影包含的主观机能的同化作用在观看影片时不断被截断。于是电影经常地和系统地提出绘画（如“梅尼纳斯”）中很少会提及的问题：“谁在看着它？”欧达尔分析中的关键问题正在这里：由于电影特有的镜头变化，观众与影象的关系究竟如何呢？

意识形态问题的重要性绝不少于符号学的重要性，甚至对于后者的解答是必不可缺的。按照想象层和意识形态的观点来看，问题是电影似乎既会揭示本身作为一种符号系统的功能，也会揭示绘画和摄影的功能。如果说电影就是按一定方式产生、选择和排列的镜头系列，那么其作用将展现、实现和服务于某种意识形态立场。然而，由再现系统本身提出的观者的问题——“谁在看着它？”和“谁在安排这些影象”，却会暴露这种意识形态作用及其机制。于是观者将了然（1）产生意识形态的电影术系统和（2）由此系统产生的特殊意识形态信息内容。我们知道，意识形态不会这么干，它必定要掩饰其作用，以某种方式使其功能和信息“自然化”。尤其是产生意识形态的电影术系统，它必定会被掩饰起来，电影信息与这个系统的关系也必定会被掩饰起来。正如在古典绘画中一样，代码必定被信息内容所掩饰。信息本身必定显得完全、前后一贯和充分可以理解。为达此目的，电影信息必定在自身内来涉及它企图加以掩饰的代码的诸成分：镜头

的变化，尤其是在这些变化背后的东西，以及如下一些问题。“谁在看它？”，“谁在安排这些影象？”，以及“为了什么目的他们要这么做？”这样，观者的注意将被限制在信息本身上，他们就不会注意代码了。电影信息据以回答（想象的回答）观者的问题的这个系统，就是欧达尔研究的对象。

故事电影因此就表现为一种“主观的”电影：在这里欧达尔所指的不是运用主观摄影风格的先锋派电影，而是指绝大多数故事片。这类电影提供的影象巧妙地表示为、和直观地被看作是与某位影片中的角色的观点一致。观点在改变着。也有这样的时刻，此时影象不代表任何人的观点，但在古典故事片中这种情况相对来说很少见。很快地影象又重新表现为某个人的观点了。在这类电影中，影象只是在影象表示出角色的各个观点的空隙中才是“客观的”或“非个人的”。从结构上说，这种电影不断从个人的形式过度为非个人的形式。然而请注意，当电影采取个人的形式时，多少是通过某种间接的方式，很象小说家使用“他”，而不是“我”来描述主要人物经验时的作法。欧达尔认为，这种间接性手法是故事电影的典型特征：它给人以主观性的印象，但绝非严格地如此。当摄影机的确占据着某一角色的位置时，影片的正常功能就被阻碍了。在这个问题上，欧达尔的看法与传统电影语法一致。但与后者不同的是，他为这种禁忌做了论证，指出摄影机的这种必要的间接性是一个整体系统的一部分。这就是“缝合”系统，其作用是把对电影的观看转变为对它的读解。于是缝合系统把（不可归结为一幅幅框面的）影片引入了意指领域。

欧达尔把电影的观看和电影的读解加以对比，比较了二者各自特有的经验。去看电影不是去感觉画面、摄影机角度和距

离等等。银幕上诸平面与诸物体之间的空间给人以真实感，所以观众(相对于这个空间来说)会感觉到流动性、广阔性和伸缩性。

当观众发现了银幕的框架时(这是读解电影的第一步)，他先前拥有影象的喜悦消失了。观众察觉到摄影机在隐藏着什么，因此就不再信任它，也不信任画面本身了，现在他明白画面是任意制作的了。他对画面何以如是惊异莫解。于是他的参与方式就被彻底地改变了，在诸角色和(或)诸物体之间的非真实空间就不再被看作令人愉快的了。现在，这个空间把摄影机和角色加以分离，后者失去了其存在性。空间把角色们关进括号之内以便表现自己的存在。观众发现，他对空间的拥有只是局部的、虚幻的。他感觉到那些不让他看到的东西也不再为他拥有。他发现，他只有权利看到偶然出现在另一位观众的目光轴线上的东西，后者似乎是幽灵或不在者。这个幽灵凌驾于框面之上并夺去观众的喜悦；欧达尔建议把这个幽灵称作是“不在者”(l'absent))。

以上的描述不是偶然的或印象式的，这类经验都是一个系统的效果。不在者的系统把产生意义的电影术系统与任何有影象的影片片断(它们仅只是电影胶片)加以区别。这个系统正象古典绘画系统一样依赖于下面两个领域间的基本对立：(1)我在银幕上的所见；(2)可被确定为不在者从中观看的补充的领域。因此，对于摄影机描绘的任何电影领域，总有另一个包含着不在者的领域与其对应。

到现在为止我们只在镜头的层次上讨论。欧达尔认为，一般电影术的话语是由一个镜头和一个逆镜头组成。在前一个镜头中，不在的领域以不在者的形式把自己强加于我们的意识，这

个不在者也注视着我们所注视的东西。在第二个镜头——即第一个镜头的逆镜头之中，不在的领域被占据着不在者的位置的某人或某物的出现所消除。逆镜头代表着与第一个镜头对应的目光的虚构所有者。

由镜头——逆镜头组成的系统以如下方式组织着观众的经验。观众的快乐依赖于他与视界的同化，但当他察觉到框架时这种快乐就被打断了。从这一发现中他推测出不在者的存在以及不在者从中注视的另一领域。镜头2揭示了作为对应于镜头1的目光所有者的存在。这就是说，镜头1中的角色占据了与镜头1对应的不在者的位置。这个角色以回溯的方式把从镜头1的另一舞台中产生的不在转变为存在。

从整体论的观点来看，上述情况可解释如下：镜头1的不在者是这样一种代码的元素，这种代码是由于镜头2而被吸收入信息中去的。当镜头2取代了镜头1时，不在者就从话语陈述的水平转移到虚构故事的水平上了。结果，代码果真消失了，而电影的意识形态效果得以确立。产生着一种想象的、意识形态的效果的代码就为信息内容所隐蔽。观众不可能看见这个代码的作用，而是完全在其支配之下。他的想象层机能被引入电影；于是观众吸收了意识形态的效果却对此一无所知，正如在古典绘画的十分不同的系统中的情况一样。

这个系统导致的结果值得仔细考虑。不在者的目光不是任何人的目光，然而（在逆镜头中）它却成为某个人（出现在银幕上的某个角色）的目光。由于到了银幕上，不在者不能再与观众竞争银幕的拥有权。观众可以恢复他先前与电影的关系。逆镜头由于觉察到不在者而“缝合了”观众与电影世界的想象的关系中的裂隙。这一结果和产生它的系统解放了观众的想象层，以便

操纵它为自己的目的服务。

除了想象层的解放外，缝合系统也支配着意义的生产。我们应当再详细地考虑一下观众对不在者和另一领域的推断，这种推断是一种读解。对于意识到框面的观众来说，视觉领域意味着不在者的存在，它是构成形象的目光的所有者。于是电影世界就既属于再现作用又属于意指作用。一方面象古典绘画一样，它再现着物体或存在物，另一方面它又意指着观众的存在。当观众不再与形象同化时，形象就必然对他意指着另一个观众的存在。在此影象不表现为简单的形象，而显示为一次表演，即从结构上说它表明着观众的存在。于是电影场成为一个能指，不在者则是其所指。由于它表示了另外一个领域，从该领域中一个虚构的角色注视着与镜头1对应的领域，逆镜头对电影观众来说就呈现为不在者的另一个领域。这样，镜头2就成为镜头1的所指。镜头2取代了另一个领域而成为镜头1的意义。

因此，在缝合系统内，不在者可被描述为主体间的"花招"，通过这个花招，某一再现性陈述的第二部分就不只是继第一部分之后而出现的东西，而是被第一部分所意指的东西。不在者使某一陈述的不同部分互为对方的能指。不在者的策略是：把陈述分解为诸镜头，并占据镜头间的空间。

于是欧达尔把古典电影术的基本陈述句描绘为由两项组成的单元：电影场与不在者的场。这两项、两个舞台和两个场的合，实现着该陈述句的意义。罗伯·布莱松曾谈到过镜头间的交换，但欧达尔认为这种交换是不可能的，镜头1和镜头2之间的交换不可能直接发生。在镜头1与镜头2之间必然存在着一个作为中间项的另一个舞台，它与镜头1相对应。不在者表示着镜头间的可交换性。更准确些说，在缝合系统内部不在者

表示着这样的事实，没有一个镜头能只靠本身构成一个完全的陈述句。不在者代表着任何镜头为获得意义（另一个镜头）所必然欠缺的东西。这使我们面对着缝合系统中意义的动力学。

在此系统中，一个镜头的意义取决于下一个镜头。在能指的水平上，不在者不断破坏一个电影陈述句的平衡，办法是使其成为一个尚待实现的整体的不完全的部分。反之，在所指水平上，缝合系统的效果是回溯性的。镜头2中的角色并不取代对应着镜头2的不在者，而是取代了对应着镜头1的不在者。缝合永远在时序上落后于对应的镜头，这就是说，当我们最终知道另一领域是什么以后，电影场已不在银幕上了。一个镜头的意义是回溯式地被给予的，它并不与银幕上的镜头相遇，而只出现于观众的记忆中。

因而，读解电影的过程（即理解其意义的过程）是回溯性的，在其中现在修饰着过去。缝合系统通过解释、甚至改造观众的记忆而系统地侵犯了观众的自由。观众被扯得四分五裂，在对立的方向上被拉扯着。一方面，回溯的过程组织着所指。另一方面，预期的过程组织着能指。观众在电影术系统的控制下失去了通往现在之路。当不在者指向现在时，意指作用属于未来。当缝合系统实现着它时，意指作用又属于过去。欧达尔强调指出，意指作用就是如此粗暴而专断地把自己强加予观众，正如他所说的，“穿过了他”。

欧达尔对古典电影摄影机的分析是对它的解构（deconstruction），而非消除（destruction）。解构一个系统意味着停留在其内，非常细心地研究其功能，确定其外部的和内部的联系。当然，在缝合系统之外还有其它的电影术系统。④ 其中之一是戈达尔后期影片（如《东风》）中的系统。在这个系统内，（1）镜头

倾向于构成一个完全句，而且(2)观众可不断地看到这个不在者。由于镜头构成了一个完整句，电影的读解就不再被阻延。观众不必老等着电影陈述句的尚未到来的其余部分。镜头的读解与镜头本身同时发生，它是即刻性的，其时间性是现在。

因此，不在者的功能性定义并未改变。无论在戈达尔的系统中还是在缝合系统中，不在者都是使镜头(电影层)与陈述句(电影术层)联结在一起的因素。然而在戈达尔的电影中，这两个层次未遭支解。电影术并未隐蔽镜头的电影性(filmicity)，它与后者保持着一清二楚的关系。

缝合系统却正代表着相反的选择。不在者为一角色所掩饰，所代替，所以形象的真实根源(由不在者表示的形象产生的条件)为一虚假的根源所取代，这个虚假的根源就存于故事中。电影术的层次通过使观众与故事层而不是与电影层相连系而愚弄了观众。

但是形象的两种根源之间的区别不只是说一种(电影的)根源是真的，另一种(故事的)根源是假的。真的根源表示着形象的原因，而假的根源却压制该原因，而且不曾提供任何替代物。角色的目光拥有着形象，但他并未产生形象。他只是一个观看的人，一名观众。因此形象独立地存在着，无缘无由，只有存在。

换言之，它是自身的原因。电影话语通过缝合系统表现为无生产者的产物，无根由的话语。它说着。但是谁在说呢？事物在为自己说话，而且它们当然在说着真理。古典电影表现为意识形态的杂技家。

注 释

① B·汉得森的"通往非资产阶级的摄影机风格"与本文为姐妹篇。

② 参见舍弗尔:《绘画的透视术(巴黎,1969);以及达欧尔的文章"缝合系统(Ⅰ和Ⅱ),",载《电影手册》第211期和第212期(1969年4月和5月),"作品、读解,快乐",载《电影手册》第222期(与S·达尼合作,1970年7月),"错误的话语",载《电影手册》,第232期(1971年,10月)。

③ 欧达尔引自福柯的《词与物》第一章。

④ 当然,镜头——逆镜头本身仅只是古典电影系统中的一种修词法。在电影陈述作用的最初讨论中,我们选它作为这样一种方式的特有的例子,按照这种方式,目光的根源被置换了,目的在于掩饰电影的意义产生过程。

10.历史和话语:两种窥视癖论

〔法〕克里斯丁·麦茨

〔原编者按语〕

历史与话语之间的关系对于电影中主体性理论的重要性,我们已在本章导论中指出。在本文中,麦茨根据精神分析学的立场阐明了这种关系对于电影的意义,提出了与主体有关的问题。麦茨使主体性的问题与窥视癖概念联系起来,指出禀赋窥视癖的观众如何与话语陈述的主体发生关系。本文没有明显地涉及作者概念,但却包含了丰富的与作者有关的隐含的意义,特别是在根据作为"本文"的电影和作为"机构"的电影之间的关系来确定历史与话语之间关系的方面。虽然问题不会如此简单(不可能简单地把话语排除于本文之外),把作为机构的电影当作问题提出是十分重要的。

麦茨这篇文章的译文,以及G·诺威尔·史密斯稍后对该文的评述,均发表于《1976年爱丁堡电影节专刊》上,该刊的主题是精神分析学和电影。原文发表于1975年为语言学家本维尼斯特编选的纪念文集《语言系统、话语和社会》中。

我在电影院里。好莱坞影片的形象在我眼前展现。当我们说到“看电影去”时，我们就会想到一部这类再现式的故事片（不一定由好莱坞摄制）。电影企业的机能正是去摄制这种类型的影片。不只是电影企业，从更广泛的范围来说，整个电影机构都以此为目的。因为，这些影片不只相当于必须赚回的成千上万镑的投资，收入还必须高到有利可图并保证再投资。它们还要求（即使仅只为了确保资金流通）有愿意付钱来看电影的观众。电影机构是一个比电影文化中单纯商业性的活动广泛得多的概念。

那么，电影机构是意识形态的问题吗？观众与供其享用的影片具有相同的意识形态。观众坐满影院，机器才能保持运转。当然如此。但电影机构也是一个与欲望，与象征的地位有关的问题。照E·本维尼斯特的说法，传统电影是作为历史故事，而不是话语来呈现的。然而它也是一种话语，如果我们看到它与电影制作者的意图，与其对观众的影响等因素有关联的话。但是它的确切性质以及它作为一种话语的效力的秘密却在于，它抹消了话语陈述的一切标记，并伪装为一种故事的形式。我们知道，历史永远与已“完成了的”事件有关。同理，透明性电影包含着叙事内容，它打算讲述一切事情，这样的电影正在于否认任何事物的不存在或任何事物有待于去寻求。我们只是看到这些因素的反面（以及多多少少总是倒退的方面），已经完成和满足了的方面，一种未经明确表述的愿望的明确实现。

当我们谈到政治或经济“系统”时，就会想到某些共同发挥作用的各种力量的某种配置，有如某一排档中汽车的引擎。欲望也有自己的系统或传动装置：它的或短或长的机制稳定期，它的相对于心理防御机能的平衡点，以及它的单方面的构成（如历

史本身，即无叙事者的被叙事者，很象梦境或幻想)。我们很难找到这样一种运转平稳的配置关系，目前只能做相当初步的探索。(电影自1895年以来曾经历了长时间的摸索才确立了今日流行的形式)。运转平稳的配置关系是一种由社会产生的现象，而且它会在下一轮演进中被改变。但也正如一种政治平衡一样，它不会时时刻刻在改变中。并不存在可加任意选用的配置关系的充分储备。任何一种配置关系只要它能起良好的作用，就是一种高度自足性的机制，这种机制会自行延续并进行自我再生产(对从一部影片中获得满足的记忆，成为构思另一部影片的目标)。这就是今日占据着银幕的那些影片的情况，电影院本身的外部银幕和虚构世界的内部银幕；故事的世界即被保护的和被认可的想象界，它是由"虚构世界"(diegesis)向我们提供的。

在论及这些影片时，作为主体的我应处于什么地位呢?我正在写着这段文字，它也是献给这些人中间的一位的，他们在被陈述者(énoncé)之中最清楚地看到可被归入话语陈述行为(作为一种特殊的机制)的一切间离作用，以及接着可在被陈述者层上发生的一切重新投入的作用。这样，当我在写这篇文章时，我将采取几种可供选择的态度中的一种，这种态度有助于使我的"对象"——常规电影展示得最充分。今天我将不在有关"位置"的文化心理剧中扮演喜欢或不喜欢这种电影的角色。印在我的纸面上的字迹是一位想在引号中去观察电影的人的字迹，他想把它们象过去的引用文或象不论品尝多少次总是味道甜美的酒一样吸取进来。这个人怀有一种众所认可的在不合时宜的情感和老练的虐待狂之间的矛盾心情，他打算拆毁玩具以便弄明白它是怎样运转的。

我思考的那类电影具有强烈的社会性和精神分析学的特点，因此不能把它归结为由贪婪的生产者发明的摇钱树。它是我们的作品，是消费着它的时代的作品，是一种从无意识根源中产生的意识的目标，如果没有无意识的根源，我们就不能理解电影机构内部诸力的运动，也不能说明这个机构的延续力。制片厂如果仅只向我们提供被称作"故事片"的那种特意制成的小玩意，是远远不够的，它必须实现其目的，或者说它至少必须起作用；电影必须"发生"。电影正是发生于经济关系之中，历史在塑造着电影企业的同时也在我们所有人身上塑造了经济关系。

我在电影院里等着电影开演。等着，就象助产士等着生产并帮助孕妇一样，我也以两种(不可分离的)方式出现在电影前：见证和帮助者；我观看，而且我协助。我在观看电影时正在帮助它出生，我在帮助它生存，因为它正是要生存于我心中，其制作的目的正为此：被看，即在被看时才开始存在。电影是裸露癖者，就象布满情节和主人公的十九世纪小说一样，电影(以符号学的方式)在模仿着它，电影(在历史上)是十九世纪小说的延续，并(在社会学上)取代了后者(因为今日写作活动有几种不同的形式)。

电影是，又不是裸露癖者。或者说，无论如何有几种裸露癖和几种与其相应的窥视癖，几种可能的视觉冲动的发泄口，其中某一些比另一些更稳定，某种程度上参与着一种平静的、不断更新的倒错性实践。真正的裸露癖永远包含着一种胜利的因素，而且它在幻想的交流中（如果说不是在行为本身中）永远是双向的。它永远在话语的级次上，而不是历史的级次上，其基础是交叉同化作用，是："我"与"你"的一种连续的自发交流。这对倒错者（他们在文化生产史中有其相应者）在来回踢球的游戏中经

历了在其不可分离的关系中去看的欲望（这种不可分离性是幼儿自恋癖根源中的基本特征），这种欲望陷于其两种面目的永久变化中，这就是：主动与被动，主体与客体，看与被看。如果在这类再现作用中有某种胜利，原因在于被暴露的不是人，而是通过人来表现的暴露行为本身。人知道他在被看，他要它，他使自己与窥视癖者同化，而他是后者的对象（但后者也使其成为主体）。这是一种不同的经济系统，一种不同的配置，它不同于故事片的系统。但有时在某种程度上它相当于戏剧的系统，在剧场里演员和观众互相呈现，（表演者和观众的）行动就是共同在表演中承担角色（职务），这是双方积极认可的行动，同时也是一种具有某种公众性的仪式，参与者并非只是私人，这是一种节日庆乐。甚至在弥漫鸡尾酒会气氛的伦敦西区讽刺剧表演中，剧场也保持着其古希腊时代的传统，一种市民聚会气氛，一种公共假日活动，全体市民聚集在一起彼此互看。（但是即使当时也存在着不能到剧场去的奴隶，他们是使民主得以成立的隐蔽的大众，然而他们自己却并不参与这个民主）。

电影不是裸露癖者。我看着它，但它并未看着我在看它。它知道我在做什么，但它并不愿知道。正是这种基本的否定把一切古典电影引入"历史"模式，历史无情地抹消了作为其支持者的话语，话语至多从历史制成了一个美丽的封闭对象，我们只能欣赏它却不认识它，这是违反其意愿的。这个对象的边界是如此封闭严紧，它不可能彻底地被转变为一个能够说声"是"的主体。

电影知道自己在被看着，但它又不知道。对此我们应当较详细地解释一下。因为知道者和不知道者实际上完全不是一回事（每一种否定的性质都包含着一种分裂）。知道者是作为一种机构的电影（这个机构出现在每部电影中，这就是在故事背后的话

语），而不想知道者是最终产品，即作为本文的影片：故事。在影片映出过程中观众出现在演员面前，但演员并不出现在观众面前，而在摄制影片时演员出现，观众并不出现。于是电影设法使自己既是裸露癖者又是掩蔽者。看与被看之间的交流被从中心切断，其部分又传至其它的时刻：另一次分裂。我看到的从不是我的伙伴，而是他的照片。这一特点并不妨碍我是一名窥视癖者，而是按另一不同系统进行窥视者，这就是由最初的场景和“钥匙洞口”组成的系统。长方形的银幕可产生任何一种恋物欲，鼓励“几乎被看到之物”的感觉，它的频频颤动的框边恰在它所要求的高度上阻挡了我们的视线，使我们没入神秘的深渊。

在这种恋物欲中（它今日构成一种稳定的和安排妥当的经济层面），满足的机制依赖于我的这种认识，即被看的对象并不知道它在被看。“看”不再是使某物复现，而是出其不意地碰上它。这个被出其不意地碰上的“某物”逐渐被置于和组织入其机构中，而且它通过一种制度的专门化（如迎合“特殊趣味”的那些因素）而变为历史，影片的故事，这就是当你说“我去看电影”时去看的东西。

电影的诞生比戏剧晚得多，在电影的时代社会生活以个人或其较高尚的说法“人”的概念为突出的标志。此时已不再有使“自由民”能形成一相对整体性的集团的奴隶了，这样一种集团本来共同具有一些主要的情绪，并因此取消了“通讯”的问题，通讯是以一种已经分裂和破碎的文化为前提的。电影属于私人（正如古典小说一样；它与戏剧不同，是一种“历史”），而观众成员既不愿意也不需要一名观众注视其窥视癖行为，另外也不需要这样一个对象，它知道，或准确些说，它想知道一种主客关系体自发地与其分担着局部性冲动的发泄。他的快乐有另一种完全特

殊的渠道。他所需要的一切(但他绝对需要它)只是,演员的所作所为应当象是未被别人看见的样子,而且也不可能看见他这位窥视者。他必须继续他的日常工作,象影片故事规定的那样去生活,在他的被锁住的房间里游戏,尽量当心不去注意被嵌在墙上的一面长方形镜子,不去注意他生存在一个水族馆里,这个水族馆与真实的水族馆的区别只在于它的"窗子"较少(隐蔽某种东西是视觉游戏的一部分)。

此外,在另一端的是鱼,它们的眼镜紧贴着玻璃壁,就象普鲁斯特的巴尔贝克的穷人盯着豪华大厅里的宾客们大嚼一样。在这里,宴席也不是被大家分享的,这是一桌躲躲藏藏的宴席,而不是公开欢庆的宴席。鱼作为观众是用眼睛,而不是用身体,吞食着山珍海味的。电影机构要求观众静默不动,作一名隐蔽的观望者,要求他们始终处于低运动性与高知觉性的状态,隔离而又快乐,被不可见的视觉绳线奇妙地束缚住。这样一位观众只是在达于纯粹看的行为之极限的最后一刻,才通过对本身的自相矛盾的同化作用而恢复了本身作为主体的存在。这并不是观众对影片中角色的(二次)同化,而是与看机能(它本身不能被看见)的一次同化:作为话语的影片本身,作为一种机能的电影,这种机能使故事向前呈现,把故事提供给我们观看。如果传统电影倾向于压制话语陈述主体的一切痕迹,其目的在于使观众自以为是该主体,但它却是一个空的、不在的主体,一种看行为的纯潜能(一切"内容"都在被看的一侧)。重要的是,"被观众撞见的"画面场景不应当让人有惊奇意外之感,它应当(象任何幻觉的满足一样)具有外部现实的迹象。作为一种系统的"故事"使人们有可能去协调一切,因为按本维尼斯特的说法,历史(按定义)永远是由无何之乡产生、无人来讲述而只有人来接受的故事(如

果没有人接受，故事就不存在了。）因此，在某种意义上是接受者（或准确些说，“容器”）在讲故事；然而同时故事根本未被讲述，因为容器只应是一个空的空间，在其中不含有说话者的话语会更好地发出音声。这一切充分证实了J·鲍得里的看法：观众的一次同化是在摄影机自身的水平上发生作用的。①

那么我们是否可以象鲍得里一样把这个过程等同于镜像阶段呢？②是的，在相当程度上是如此（基本上我们只能这样说），但不是完全如此。因为幼儿在镜中所看见的这个成为我的他人，却是他自己身体的形象，这样就仍然存在着与被视者的同化。在古典电影中观众不再与任何其它东西同化，而只与看的行为同化；他的形象不出现在银幕上，一次同化不再建立于主体与客体之间，而是在纯客体——“看”与不可见的单镜透视的没影点之间，后者是摄影机从绘画中借取的。反之，一切被看者都被置于纯客体一边，纯客体是一种矛盾的客体，它从其被限制的状态中吸取独特的力量。这种情境是一种被延迟的、强烈的迸发的情境，在其中无论如何必须维持一种双重否定（没有双重否定也就不存在故事了）：被看者不知道它在被看（如果要知道，某种程度上它必须成为主体），而且被看者的这种无知使窥视者不意识到自己是窥视者。结果，剩下的就只是看的纯事实，是无法则约束的看，自我支配不了的本我的看，是既无处所也无标志的看，它象“叙事者神”或“观者神”似地把我们导向某种纯想象的经验世界。正是“故事”在暴露着它自己，正是故事在支配着一切。

原编者注

① 参见J·鲍得里："基本电影机构的意识形态效果"，载《电影季刊》，

第28卷，第2期，1974—1975年冬季号，第39—47页；转译自法文《电影学》第7—8期。

② 参见书后“术语注释”。(未收入——中译者)

11. 论“历史和话语”*

〔英〕吉弗里·诺威尔—史密斯

〔原编者按语〕

诺威尔—史密斯这篇短文评述了麦茨的文章，并从电影精神分析学角度对其进行了十分有帮助的考察；同时他对麦茨的立场提出置疑，又从与作者身份(和观者身份)问题有关的方面详细说明了主体性的一些问题。这篇短文既与麦茨的文章有着发人深省的联系，也使人回想到诺威尔—史密斯在讨论《寻仇者》时的较早立场，此外它还与后面尼克·布罗纳论述与视点有关的“权威地理学”的文章有联系。

精神分析学的艺术研究与精神分析学同时产生，而且毫无疑问，在某种形式上它的存在比精神分析学本身(不论是作为一门科学还是作为一门治疗术）还要早得多。但是在大多数情况下它只表现为对人物和作者进行杂乱无章的分析和伪分析。哈姆雷特被说成是神经病患者，由此推出莎士比亚也是神经病患者。① 然而直到晚近才提出有关本文和主体间的本文关系的精神分析学。虽然某些早期精神分析家，包括弗洛伊德本人，对于本文(或演出)如何可能再现首先在精神分析中显示的过程结构

* 原载《1976年爱丁堡电影节专刊》。

已有一定看法，只是在近来，随着意指作用问题被纳入精神分析学探讨范围，特别是由于拉康在这方面的研究，一种相互有关的活动才出现了，同时，精神分析学的主体概念才成为意指系统研究的必要部分。

结构主义语言学和随之出现的符号学曾经主要是一种极端的客观主义研究。它把意指系统作为客体本身加以研究。这个系统可以指主体之间的关系，或被用于在被假定为主体的个人之间传递信息。但是主体概念和它在语言中的表现并不被认真加以思索。主体存于系统之外，一方面似乎与客观研究无关，而另一方面又似乎作为基础而被视作当然，反倒可以不加注意了。

这种情况首先受到拉康在精神分析学本身领域中的挑战。拉康在攻击先验自我概念（它是形而上学的基础，语言"科学"隐含的基础，甚至还是多数神经病痛苦的根源）时指出，主体是在语言中和通过语言被构造的，虽然它与语言处于一种变化的关系中。这一发现（其本身至少部分地依据于索绪尔和雅克布森的语言学理论）对于语言学和一切意指形式的研究都具有深远的意义。因为语言的诸性质之一这样就成为主体可能对其所有的和在其之内所有的关系。语言既是由彼此相互有关的诸记号组成的一个系统，又体现了表现为一系列主体位置形式的意义，是语言为主体提供了这些位置系列，主体按照它们去理解自身以及自己与现实的关系。

在这种情况下，索绪尔出于形式化的理由，在作为系统的语言系统(langue)和作为实行的言语(parole)之间的区别，就必须从新的角度加以考虑。因为，对于言语来说，不是字词本身而是说出这些字词的事实（以及谁在说这些字词的事实）构成了对作为系统的语言的决定性关系。

因此在言语内部(但对语言系统也有关系)出现了另一种区别，即在陈述作用(énonciation)与被陈述者(énoncé)之间的区别。然而这两个词在译成英语时往往都成了“话语”，无法显出区别来。不过基本上说来，陈述作用意味着产生话语的行为，而被陈述者(我将把它译成“陈述”)意味着被说出的内容。这种区别既不等于是形式和内容之间的区别，也不等于是语境和本文之间的区别，而是在话语内部的两种形式、两种内容、甚至两种本文之间的区别。通常没有必要在这两个方面加以严格区别。陈述机能或者与此区别无关(例如由谁说“八月阳光灿烂”或“国王死于1909年”并无多大关系)，或者它可以显得是与陈述本身溶合在一起(如在“我允诺”一句中)。但是很明显，这两种机能不仅不同，而且彼此甚至可能有矛盾。特别是当发话者和接受者之间的关系被纳入陈述中时就是如此，例如在使用人称代词“我”和“你”时。大多数陈述句都包含一个语法的主词和一个谓词，通常二者都不会直接涉及发话者或受话者；如果涉及了的话，其位置也不同于主词与谓词在进行陈述时所占据的位置。因此，陈述作用的主体通常位于陈述句之外，即使主体是同一个人，如在“我从你的钱包里借走5英镑”句子中。但是如果我们更仔细地看看这个例句就会发现，在句中被表示的关系(它记录着一个人向另一个人借了钱)之外还存在着一种被表示的关系，在其中作为说话者的我正陈述着，并对正在听我说话的你承诺着债务。我们还可举一个甚至更极端的例子，如“我对你撒了谎”，这句话牵扯到另一个主体，他不同于刚撒过谎的那位主体，而是正在(但愿)说真话的主体。

因此语言中主体的问题就成为陈述作用的问题，或更准确说，成为某种关系的问题，这种关系存于陈述作用和陈述之间，

并永远是潜在地矛盾的。这一讨论进而导致在话语与历史之间的一种区别，这种区别是由法国语言学家本维尼斯特加以理论化的。话语和历史都具陈述作用的形式，二者之间的区别是：在话语的形式中陈述作用的根源是显现的，而在历史的形式中陈述作用的根源被隐蔽了。历史总是"在该时"，"在该地"，而其人物则是"他"、"她"和"它"。然而话语永远也包含着作为其指示点的"在这儿"、"现在"、"我"、和"你"。② 本维尼斯特引述了在两种不同的语言中历史形式的例子，如历史家本人的陈述和表现事件的小说中的片段。③ 这类陈述句的特点(除了某些语法特征之外，如时态选择等)是，在本文中没有陈述作用从中产生的位置。"索伦王建立了法典"或"这个年青人环视着房间"这两句话并未表明陈述作用的任何主体。历史学家格罗兹或小说家巴尔扎克的存在印于书籍的扉页上，但在本文之外或之旁的某一点上他们隐藏了自己。

与此相反，话语永远以陈述作用的主体的显现为特征，不论它是不是作为个人的作者或说话者。话语形式（或那类包含着明显的话语成分的形式)包括大多数口头交流和讲演(即使是被写下来的)、文章、书信以及各种形式的小说。有关明显地在话语和历史的层次上被构造的小说的典型例子，或许可以举出拉可罗斯的《危险的私情》一书，在这部书中(暂时不考虑作者拉可罗斯与本文的关系这个进一步的问题）被描述的事件总是通过书中人物彼此通信中的话语联系在一起。④ 但是，几乎任何小说的形式都包含着话语的成分，不论是被放入括号中的（如引号中的直接引语)，还是作为"自由的间接引语"或作为小说家个人的观点被插入本文中的。然而令人怀疑的是，福楼拜以来的一些小说家野心勃勃，他们一心要把话语退化为历史并使事件似

真化，其结果是，这些事件似乎并非从限于某地的空间中产生的，其效果倒往往正相反：事件就是客观存在着。而自从亨利·詹姆斯以来的现代小说，则是典型的话语型的小说。

但是电影怎么样呢？虽然话语的陈述作用的特殊标志，各种转换语——人称代词、时态等等——也由于其使用书写的或口头的语言而出现于电影中，这些转换语却不足以使整个电影成为话语式的。因为电影中的言语大部分在括号之中——作为个别人物之间的对话——，因此出现了有关一种超话语的或叙事机能的问题，的这个问题从某一方面说是电影结构的特点。最流行的假想（它是麦茨在这篇文章之前发表的文章中的出发点）是，电影主要是历史式的故事，虽然电影陈述句可能有主体（角色被看成在说话和行动），电影本身（特别是古典故事片）却并不能表明它自己的陈述作用是从何处产生的。

话语可被纳入电影的一种方式（与通过使用书写语言不同的方式）是通过“视点”。[5] 电影叙事一般借助一系列镜头或镜头内的运动进行的，镜头和镜头内的运动改变着一套事件被观看的角度。角度的改变也导致视点的改变，因为它们依次地把在行动之外或之内的视点，和顺着、交叉着或对着角色目光的视点组合在一起。但是，虽然对视点的分析会帮助我们把从角色或从角色之外产生的各种话语个别化，却还未解决电影本身话语的问题。正如对话中的短语一样，视点通常是在括号之中的。当人们问在括号之外是什么，或谁在加括号时，回答通常是一样的。个别的话语都是包含在一种元话语（meta-discourse）之中的，但是这种元话语严格地说根本不是在说着话语，而是表现为历史式故事，即一套陈述句，其中并没有陈述作用的主体。

精神分析学就是从这里进入电影的。精神分析学方法不能

对如下的看法安之若素，即一部影片的内部结构把事件描绘为欠缺任何陈述的主体。因为精神分析学极其关心意义构造的主体间性(intersubjectivity)的问题。如果电影欠缺陈述作用的主体，也就难以明了对于另一主体(即观众)来说他可能占据什么位置。观看的主体需要一种对他人的关系以便确定自己的位置，而电影必须为其提供这个他人(反对的意见说，观看的主体舒服地坐在扶手椅上并清楚地知道自己是这样来确定位置的；这种说法离了题。除非电影提供了针对该位置的一段话语——这一点正是问题所在——否则银幕与坐椅的关系肯定导致恋物癖)。

在另一篇文章中⑥我说过我们往往可以在作者的形式中找到一种叙事机能。但是，如果只按这种方式去寻找一部影片的"主体"，就只不过发现了电影陈述句的一个概念上的主体。特别是当影片是制片厂产品时，观众可能与其打交道的"真正的"主体并未纳入该影片中。因而除了在极少数情况外，观众永远是与电影故事中的其它方面打交道。缺少有明显标记的较高的机能(如"约翰·福特在对我讲述"，"环球制片厂"，或其它什么)，就导致了各种形式的话语关系的建立，它们与语言无关，而是由与电影语言系统本身并列的其它结构来传达的。我们可以区分这样两类关系，一类虽然没有语言的(或电影语言的)关联，但却是故事本文形式所特有的，另一类其结构可从故事网络之外加以规定。在前一类中我们可指出各种与角色的位置认同，如"我是该角色注视着的人"，"我是他在看着的她"，"我从摄影机位置望着他们"，等等。后一类包括各种其定义通常会令人想到精神病理学的关系，如窥视癖、暴露癖等。

在这里应指出两个重要之点。首先，任何艺术品都应提出一套复杂的关系，正是通过这套关系它才能被读者—观众所理

解(或不理解)。欠缺一种较高的机能(或以历史式故事的形式隐蔽住这一机能)仅只影响了他人的范围和流动性。其次应当注意,到此为止所提到的一切关系显然都是话语式的,不管它们其中有些关系或许也包含着其它的含蓄意义。例如,暴露癖绝非仅只指那些脏老头对小女孩干出的下流事。在其"真正的"病理表现中的大多数暴露癖都是发生在(夫妇之间或艺术表演中的)同谋情境中的,除了这一事实之外,重要之点恰在于,这个情境结构的诸项之间的主客关系与主动—被动关系是建立在一种"看"的轴心上的。(暴露癖者通过使本身被看而把他人创造为一个主体,与此同时又使自己异化为他人)。因此电影可以对观众发出一种话语,有如暴露自己,使自己被看,因此也就是有如使观众能去看(作为窥视者而与摄影机同化)或有如二者之间的一种轮替。正如麦茨指出的,暴露癖不只是存在于"非历史的话语层次上"(顺便一提,这就意味着,被暴露的东西是什么某种程度上无关紧要)。暴露癖同样也有话语的分节方式。历史故事于是成了话语,因为暴露癖—窥视癖关系(或者简单地说观看与显示的关系)支配着电影的结构。

这种情况——包括我们可以称作电影结构的某种必要的倒错性的方面——实际上并非是与其它艺术形式中主要特点不同的全部因素。在某些方面这种区别只是复杂性的一个方面。在电影中有许多其它类型的潜在的话语关系要予考虑。它必然与这样的事实有关,即电影既是图景,再现,又是叙事,而(例如)沿着叙事轴展开的图景的组织,提出了重要的分节问题。窥视癖—暴露癖关系往往多少有些不自然地依赖于作为叙事序列的电影的结构。因此我们常会难于决定究竟以那个轴心为主,以及整个电影是否有单一的话语结构(一般而论,我的看法是它通常

并无这样单一的话语结构)。但我认为，麦茨把电影本文和电影机构加以“精神分析化”的企图中有三点应予保留，即使还须考虑实际使其明确化的问题。

其中一点我们已谈过：电影倾向于把自己伪装为历史，从而把陈述作用的主体分裂为两半——未纳入影片中的“真正”主体和本文关系中的虚构主体，观看的主体正是与虚构主体的位置性打交道。我们至今尚未讨论的另一重要特点是，电影再现着作为已被完成的事件。电影(在观看中)对观众呈现，但它只被看作某种已经过去的事物，而且它对自己引起的问题已经加以解决了。因为电影成功地存在于其历史性中(既包括其过去性、又包括其完成性)，它就必然是倒退性的，并未使观看的主体在一种想象的行为履行中超克欲望，而是使其欠缺欲望。(在这方面，电影的意识形态功能会极其依赖于作为历史的影片的自然化作用，以及随此而来的倒退作用)。然而不无怀疑的是在何种程度上可实现倒退。这并不是说，因为人们在电影中以及在其日常生活的某些时刻和某些环境中不愿意倒退，而是因为完全历史性的电影概念包含着固有的自毁性。虽然电影可以把自己装扮成历史，因此而引起一个复杂的拒绝被否定性的结构，它在这样做时却不可能不在组织自己的完成时，向观众的另一种可能的占有敞开。如果观众最终被电影系统导向某一倒退点，在那里电影确认本身与本身的开端同一(已是一种极端情况)，这段旅程却包含着许多迂回曲折，其中的任何一个都会使观众迷途，并因而可以说，再重新找到正路。

第二点与电影叙事性对观看轴心的特殊关系有关。除了我们已经谈过的窥视癖和暴露癖的结构之外(顺便说一下，这种结构既可按现象学和存在主义方法分析，也可按精神分析学方法

分析)[7]，还有一个镜子性和特别是镜子阶段的问题，这个问题由拉康提出，被看成是主体构成的必要的关结点。[8]我想麦茨在"历史与话语"和其它文章中正确地指出了镜子关系本身和电影再现作用之间的基本区别，在镜子关系中幼儿捕捉到它自己的形象(或被自己的形象所捕捉)，而在电影再现作用中观众却看不到自己的映象。[9]在这里重要的是这样一个矛盾现象：银幕象一面镜子，但却是一面你从中看不见自己的镜子。因此我们在《天网恢恢》一片中看到这样一个意味深长的片段，珍妮·维曼望着空白电视屏幕，并看见自己在屏幕上的脸影。但也看到了镜子镜头的重要性，即镜子内部的反射作用，按照这种作用(角色和观众的)同一性以种种方式被分开、分裂和再组合。然而因为电影也是叙事，镜式功能不大能在其纯粹形式上被理解或直接显露。镜子镜头不仅执行着各种功能，[10]而且，被投射的形象本身的镜子性将随着每时每刻观众受到的同化幅度而改变。麦茨指出，这些同化作用是二次性的，而且在某种意义上并不认为它们间接改变了观众与作为纯粹看者的本身的一次同化，纯粹的看者是与作为纯粹外在的被看者的银幕形象相对而言的。对此如何看待，我不大有把握。首先，它与一般过分重视作为论据的知觉有关，这一点是非常不合弗洛伊德观点的。其次，把某种东西假定为第一性的，这会立即引人生疑。说某种东西是第一性的，就等于把它又放回心理的机制中；这并不，或不应导致任何有关其功效的结论。因此我要主张，所谓二次同化的确倾向于把银幕—观众关系的纯镜性本身分解，并用更适当的本文间的关系取代它，即一种在形象内部和在镜头之间的运动中存在的与观众的关系。[11]

第三，我们要考虑作为机构的电影的问题。麦茨在《想象

的能指》[12]一书中谈到，电影机构不只是电影企业，它还包含着“心理机制”(另一种企业)，这是“习惯于电影”的观众在历史上加以内心化的机制，它使观众适应了电影的消费。这个第二种机构与生产的机构本身处于互补的关系中并与其相联结（并与一个可能的第三种纯心理的机构相联结），因为生产性机构提供的要求假定着一种需求结构，它具有社会的与心理的机制。马克思看到，由商品满足的需求是相对于肚子还是相对于幻想而言的，这无关紧要，对电影来说需求显然属于幻想一类。[13]但是麦茨难逃其疚的是他在经济的和心理的两个层次上都过分简单化了，因为他把这个机构的功能等同于影片的生产了，影片则被(M·克莱茵)说成是观众的“好的对象”，此外又将其等同于观众去看通常被生产的影片的假定的欲望或需求了。这样一来他就把精神分析的地盘让给了边沁功利主义心理学的地盘，并肯定离开了马克思主义经济学领域而跑进了早已瓦解的萨伊法则和供需必然平衡的空中楼阁。

注 释

① 弗洛伊德本人也不能免此。参见J·鲍得里："弗洛伊德和'文学的创造性'"，载《整体理论》，巴黎，1968年，第148—174页。

② 这些词在(雅克布森以来的)语言学中叫作“转换语”(shifters)。它们的特征是，不可能在一客体关系的系统中确定它们的位置，而只能相对于陈述行为的主体来确定它们。某些代词、副词以及许多动词形态（如英语中大部分复合时态的形式，“我正在吃”，“我吃过了”，“我将吃”，）都是话语层次上的、而不是历史层次上的现象，因为它们也是根据陈述行为的位置来取得意义的。参见本维尼斯特的文章“法语动词中的时间关系”，载《普通语言学问题》，巴黎，1966年，第237—250页。

③ 本维尼斯特，同前引文，第240—241页。

④ 参见托多洛夫："文学叙事中的范畴"，载《通信》，第8期，第125—

161页。(英译文载《电影读物》，第2期，伊万斯顿，1976年)。对托多洛夫而言，历史范畴和话语范畴(大致)对应于俄国形式主义所说的情节与主题。

⑤ 参见E·布拉尼干："镜头视点的形式变换"，载《银幕》，第16卷，第3期，1975年秋，第54—64页。

⑥ "六位作者在追踪《寻仇者》"，载《银幕》，第17卷，第1期，1976年春，第26—33页；参见上引片段。

⑦ 例如象萨特，在其《存在与虚无》一书中。

⑧ J·拉康："作为'我'之功能的形成因素的镜子阶段"(1949)，载《新左翼评论》，第51期，1968年9—10月号，第71—77页。同时参见本书名词注释。

⑨ C·麦茨："想象的能指"，载《银幕》，第16卷，第2期，1975年夏，第48页。

⑩ 例如在威勒斯的作品中(《公民凯恩》，《上海太太》)就有性格的多重分裂；在奥弗尔斯的作品(《陌生女士的信》)中可遇到一种以"过去之我"的形式出现的理想自我；在西尔克的作品中(《被玷污的天使》)的自我形象中的束缚等等。可能有种种变异形式。在霍克斯的影片中(《布拉沃河》)，不用说，看镜子仅只意味着返归一种注定的(女性的)自恋癖。

⑪ 例如参见N·布隆纳："本文中的观众：《驿车》中的修词学"，载《电影季刊》，第29卷，第2期，1975—1976年冬季号，第26—38页(同一文章的改写文以"镜式本文的修词学"，载法国《通信》第23期；1975年，见下。

⑫ 麦茨，同上，第19页。

⑬ 在《资本论》，第一卷第一章中。说法带有尝试性和讥讽性，马克思继续指出(在第二卷和第三卷中)，在各商品所起的作用之间存在着很大差距，这取决于它们是否是工资商品(恢复和再生产劳动力)。

12. 结构——唯物主义电影的理论和定义*

〔英〕彼得·吉达尔

结构——唯物主义电影的目的是企图拍摄非幻觉论的影

* 本文为彼得·吉达尔编《结构主义电影文选》一书的导言。——中译注

片。这种电影制作程序所处理的是这样一些手段，它们将导致电影过程的非神秘化，或企图达到非神秘化。但是我所用的“处理”一词并非意谓“表现”。换句话说，这类影片并非纪录种种电影程序，而这些程序将使这类影片与那些显然是纪录一段故事、一组动作等等的影片列入同一范畴。当运用胶片介质对某一对象纪录时，不论它是“真实事件”，是“电影过程”，还是“故事”，其纪录作用都是完全一样的。

先锋派电影是以朝向日益丰富的唯物主义和唯物主义的活动方式来发展为特征的，它并不表现或纪录任何东西。电影在诸片段之间，在摄影机的拍摄对象和“影象”被呈现的方式之间，造成了一定的关系。电影的辩证法是建立在唯物主义的平面性、胶片颗粒、光、运动和被表现的假定的现实这二者之间的张力空间内的。因而不断设法消除幻觉乃是十分必要的。在结构——唯物主义电影里，电影中的(不是画面中的)电影与观众之间物质性的关系，以及影片结构的诸关系，是先于任何表现性内容的。进行结构组织的问题，对结构译解、预测调整的问题，在任何个别时刻阐明和分析个别影象的生产过程的问题，都是结构——唯物主义电影的基本关心的方面。我们所考虑的并不是每一个别影片的特殊结构；必须注意不要以结构、形式取代了故事片中的“情节”。那样的话，就只是在同一系统中用一个层级结构置换另一个层级结构，用形式主义替代传统上所说的内容。这一点是极其重要的。

电 影 手 法

通过运用专门的电影手法，如时间延续中的重复，我们就不得不设法对影片的物质材料和影片的结构都加以译解，并译解

电影技巧的每种符合作用所产生的精确的转换过程。这一工作是在任何具体的形式之先的，否则的话，形式(拜物化的形式或体系)的发现就会成为主题，就会实际上成为影片故事。对于结构式电影的一个（辩证的)唯物主义的定义来说，这是一个重要的特点。因而结构—唯物主义电影，实际上应当在与通常使用的含糊的“结构式电影”概念完全对立的方向上来加以定义。①

影片制作

每部影片都是它自己制作过程的纪录（不是表现，不是复制)。关系的摄制(镜头对镜头，镜头对影象，颗粒对影象，影象分解为颗粒等等)，是与关系的复制直接对立的基本作用。在本文其它地方我将试图继续阐明摄制与复制的对比这个问题。在这里我们只想说，它是区别幻觉影片与反幻觉影片的意义的核心。当我们说每部影片都是它自己制作过程的纪录时，意思是指拍摄、剪辑、印制过程，或各有其特殊处理方式的印制诸阶段。这类影片削弱了流行（故事）影片的影响。于是观看这样一部影片，就是同时既观看一部影片，又观看影片的“产生”，即产生作品的意识系统，该意识系统又是被这一活动、和在此活动中产生的。

被表现的内容

存在着摄影机所对准的表现性“现实”。例如，即使表现性内容被减少到只是通过印象机的电影胶片本身，这种说法仍然是对的。实际上这根本不必然是一种减少的过程。结构——唯物主义电影为了想越过这片有害的“经验”地区并把电影作为电影来对待，它必须在其不可抗拒的、有形象吸引力的意义上把

内容尽量缩小。象循环或表面的循环这类手法，以及一整套技术上可能的手段，如果精心加以组织并按正确的方式运用的话，就能有益于改变内在的内容与电影的接触点。这样内容就被当作一种功能，电影制作者反反复复地利用它以生产电影事件。②

到现在为止，内容一词的用法还是一般性的，即指表现性的内容。实际上，真正的内容是形式，形式变成了内容。形式的意思是形式的运用而非形式的构成。形式也必须与风格区别开来，否则它就只是在反动的意义上指形式主义了，例如：威勒斯的形式用法与斯太恩伯格形式用法之间的对立。

作为电影材料

主张电影是物质材料实际上是以表现作用为依据的，在几乎"纯空"的醋酸纤维片（譬如说）不带影象地滑过摄影机门时不过是引起另一种层次上的、抽象（或非抽象）的联想，用这种方法所引起的那些联想作用，比起任何其它的联想作用来并非具有更多的唯物主义或非幻觉主义因素。于是根据这样一种用法，电影事件绝对不一定必然被反神秘化。"空的银幕"不比"无忧无虑的微笑"具有更少的意义③。对于把电影程序吸收或结合到意义储备库去来说，存在着极其多的可能性。

观　众

观众的精神活动对于电影存在的程序是必不可少的。每部影片不仅是结构的，而且也是结构化的。这一点极其重要，因为电影现实的每一片刻，都不是原子式的、分离的实体，而是这样一种相对论性生成系统中的片刻，在这一系统中我们不能简单

地把经验分解为成分。观众在脑海中形成着一部相同的、或多或少是对立性的“影片”，他不停地期待、修正，再修正——不停地介入和该既定现实（即每部电影作品、每次影片制作所孤立选定的区域）相对立的舞台。

流 行 电 影

在流行电影中一部影片塑造了角色（不管其情节多么肤浅）通过同化作用和种种反复、高潮、情节的复杂化（往往按相同的次序），观众使自己无意中站到一个或几个角色一边。在观众和被观看的对象之间的这些内在联系是以同化作用系统为依据的，该系统首先要求有一批被动的观众，这些被动的观众被电影文学套语具有的含义所包围，任凭电影导演运用其有劝诱力的情绪手段所左右。这种电影活动系统是绝对排除任何辩证法的。应该补充说，这种电影活动对于电影导演与对于观众都有类似的作用，更不必说制片人了，制片人并不是生产者，他大量投资于这类用于压制目的的经济学的监督活动。某些更自以为是的“左翼”导演想借辩证法的名义加以辩解的东西，只是掩盖其同化作用的手法，他们所贩卖的还是老一套，象安东尼奥尼和远不象他那样有天才的贝尔托卢奇、帕索里尼、罗西等，更不要谈循规蹈矩的右翼导演了。假如一个角色较为复杂或演技高超，假如灯光摄影师的技巧非凡，那么导演就会解释说，他象观众一样被艺术幻想所欺骗。究竟是否如此（持这一立场的女导演很少）实际上无关紧要。意识形态的立场终归是一样的。

辩 证 法

在可以称作同化作用过程的含混性与辩证活动这二者之间

有着明确的区别。这种含混性假定每一个个别的观众(读者、听众等等)都是主体;主体就是形成着这种解释的人。人们通过一种压制性的意识形态结构的中介作用,实际上被假定为、被形成为、被构成为自我表达和自我表现的主体。在这种情况下意识形态结构就是故事性电影,而同化作用的过程就是这一结构的组成部分。这一含混性本身被当作一种概念(因此就是被当作一种现实)而与自由和个人主义的概念相提并论。后两个概念在后期资本主义中已经相当僵化了。于是个人也被假定为静止的东西、本质和理想(或者是指这些概念的可能性)。个人被假定为单一的、"自由的"视点,居于离开银幕的深度透视空间的中心,而且是无形地凝聚着、永远存在着。我们对待电影活动的、以及在电影活动中的整个组成系统,都受到这种意识形态枷锁的支配。④

同 化 作 用

商业性影片离开同化作用的机制是行不通的。⑤在消费性电影中观众必然不是思想和知识的生产者。⑥资本主义消费不仅体现了经济基础的结构,而且也体现了抽象活动的构造。概念并不生产概念;反之,它们变成了静止的"观念",这些观念被用来维持意识形态的阶级战争及其不可觉察的特性,用于维持遍布各个领域中的国家机器。

同化作用机制需要被动的观众,面对未体验过的生活场面时的被动的精神状态,一系列的表现作用,以及由于 90 分钟的幻觉而被同一化了的幻想。而且这种"幻想"往往甚至不是(乏味的)乌托邦的"应该如是"的罗曼司(马尔库塞为歌德诗歌所做的辩护),也不是资产阶级道德中的所谓"干预",这种干预有时

可能在德·萨得、劳特里蒙*、萨舍—马索奇的作品中被达到(绝对不是不含有那种强烈反生产性的压制和偏执狂的暴力，这种压制和暴力刺激并满足了资产阶级的趣味和宽恕心理。)

同化作用是与故事表现手法不可分的，虽然二者并不就是一回事。这个问题在于，故事究竟是不是自主专断的、操纵性的和有神秘化作用的。它需要同化手法而排斥间离作用，它只能在幻觉性平面上发挥作用，这就表明，上述问题的回答是明确的。

在这种意义上它如其说是一个问题不如说是一桩疑难。这个关键性问题的结果是很有限的。故事的进行是一种幻觉程序，它是操纵性的、神秘化的、压制性的。压制是指空间的压制，观众与对象间距离的压制，压制实在的空间以维持幻觉空间。同样重要的是，压制是与电影内的空间有关的，那是一些结构完美的分镜头场景。压制也指时间的压制。时间的暗含长度受到由某些技术手段所造成的压缩，这些手段按照编码化的方式，按照某种特殊的法则，压制了(物质的)电影时间。

叙事与分解

现在谈一下有关叙事性的其它问题：虽然把叙事过程分解当作学究气的操练并无重要意义，但是无论如何这对于剥夺叙事性代码的所属权来说还是有用的。这句话的意思是说，由某些电影活动所形成的意义可以被分析，它不再是生产手段所有者的专断品了，这里指的是电影中产生意义的手段。于是在其有限方式上运用分析法，这与根据社会学对某些电影活动加以认

* 德·萨得(1740—1814)，法国变态心理作家，著有《爱之罪》等。劳特里蒙(1846—1870)，法诗人，对波德莱尔及后来的超现实主义影响较大。——中译注

识，就不是没有关系的了。但是在电影方面(即在有关电影的方面和在电影之中运用分解法，是直接从文学作品转用到电影中来的，于是从电影方面看就是反动的，虽然它说明了一些关于电影的思想。向语言(字词)的回译看起来就是否定了在电影上或在电影中，而不是在文字作品中，进行叙事分解的必要性。这个问题或许已渐被那些过于急切地想对叙事运用法发表议论的大学生们所理解了。

电影中除了分解工作以外，还有那种被说成是分解的工作，其基本目标是对故事进行仔细的检查(不是进行批评，也不是加以剖解)，如象罗伯—格里叶的恐怖片中的假故事，或斯特劳勃在间离和反省效果中所运用的后一（有时是前一）布莱希特手法。(就是在这里也错把剧作家的布莱希特当作理论家的布莱希特了)。⑦ 其它例子还有德雷尔舞台技术中的纯艺术布景直接引起同化作用的故事，以及那种只是由心理一情绪性转向心理——唯理主义的同化作用。与故事的同化，是通过思想、关于行动的想法、决定、理由等等来实现的，而不是象大多数其它影片中那样通过情节剧中未经思索的角色动机来实现的，而这种动机又是由未经思索的“恐惧”、“愿望”等等所推动。我们迫切需要有关叙事性的与非叙事性的形式的研究，有关机械性分解方法的不适当性的研究，这种分解方法所导致的结果是说明而不是存在，导致的是静止和时间的否定，它被看作是范例性的，而不是通过辩证程序变成那种电影式的，因而是相对性和矛盾性的、时间中的转换。

艺 术 运 动

有两种艺术运动都对当前先锋派的结构—唯物主义电影和

符合这一方向的那些结构主义电影产生过特殊的影响。这两种艺术运动是：抽象—表现主义美学*（虽然不一定是形象主义的结果）和最少主义美学**（包括象斯太拉***的作品）。⑧在这里突然出现了一个重要的问题：揭示这种程序，呈现它而不是使用它。实际上通贯本文的每一个问题都是围绕着使用与呈现，体现与突出等等概念之间的对立展开的。此外还存在着"敏感的"艺术家的问题，他始终存在于最终成品之内，这可能是一种目的，表现此目的手段则是可以记录自身形成过程的一种艺术。但是另一种目的（目的与手段的划分必须具体地加以仔细分析和研究），则是一种艺术的目的，它不是形象性的创造，不是与其生产手段相分离的、不留任何痕迹的装饰物（叙事性的或其它的）。如果最终成品魔术般地压制了那些在创作过程中实际存在着的艺术程序，那么这种作品就不是唯物主义的。对于使用与呈现的对立来说，这是一个关键性的问题。而且在每件作品中都作用着多种因素，它们或者产生一种程序使用性的多元决定作用（即压制），或者产生一种程序呈现性的多元决定作用。

雅克·德雷达****阐明了在作品中，在构成一部作品的程序

---

* 四十年代末和五十年代美国重要的绘画流派。主张通过即兴作画的方法以表现画家下意识心灵。——中译注

** 六十年代末在纽约发起的绘画与雕塑运动，以形式的极端简单性和客观性为特征，排除任何个人情绪的表现，其主张与上一流派正好对立。——中译注

*** 斯太拉（1935—　），美画家，1958年起放弃抽象表现主义转向最少主义。——中译注

**** 雅克·德雷达（1930—　），法国后期结构主义最重要的代表人物，著名哲学家。曾任巴黎高等师范哲学系主任。先锋派文艺理论的倡导者。——中译注

中实际存在的一种重要性质。他对 *differance*（包含一个字母“a”）下的定义是很有用的，这正是因为它阐明了作品中先前只是潜在而未被言及的、未被充分理论化的一个问题，因此这个问题总是陷入有关幻觉主义和看不见的主体（艺术家）的意识形态中去。

“我们将用 differance 一词标志这样一种运动，依照它，语言或任何代码，任何一般的参照系统都历史地组成一种区分结构……differance 就是那种使意义运动可能的东西，只要每一种说成是“现在的”、出现在显现阶段上的成分，都与自身之外的某物相关而又保持着一种过去成分的标志，而且它已经让自己被它和未来成分之间关系的标志所蚀空。这一踪迹与所谓未来和所谓过去都同样关系密切，而且它还由于与它所不是的东西的关系，与它绝对不是的东西的关系，而构成了所谓的现在之物；这就是说，甚至不是由于与一种被看成是变形为现在的过去和未来的关系……。我们通常说一个记号是代表事物本身、即现前的事物的——在这里“事物”既指其意义也指其所指物。记号表示不在时的现在事物；它们代替了现在事物。当我们不能掌握或显示事物时，我们就对现在事物、现前的存在物有所云谓，当现在事物未呈现时，那时我们就说，我们在记号的迷结中穿行。”（见J·德雷达《言语与现象》中“differance”一节）*

---

* differance 是德雷达通过把differaece（区分）中的 e 变成 a 杜撰出来的新词，用以表现他的神秘主义写作论，含义十分晦奥，大意是说读者对作品意义的解释是永远不确定的。其中每一个词义都与过去、现在、将来同时有关联。读者对作品的理解是通过所谓“区分作用”进行的，differance 就是区分作用的实现或发生，既然区分作用不可能最终完成，differance 就表现为一种不停的运动。德雷达提出的作品读解研究成为当前西方美学与文学批评界中最引人注目的问题之一。——中译注

抽象一表现主义的美学实际上能够产生一种形象性对象，这种对象始终不脱离个人主义的心理学根源，而"同样的"美学基础却能够在某些作为被呈现的、被间离的艺术生产过程的作品中起作用。对生产过程的这种呈现在(例如)J·约翰斯的某些标的绘画中是起作用的，它使作为对象、作为被创造的艺术本文的对象间离化，对象上的种种特征彼此补充、否定、消除，并进一步组成一幅尚未完成的整体图面。(整体是在某一方面相当于句号的意思上使用的。)重要之处还是心理学定向的问题，即同化作用的问题，不管是与"幻想的"、"实在的"还是"超现实的"对象的同化，这是与间离概念正相对立的。但是必须指明，间离作用不是来自某种全部完成了的、创造了间距感的现实的或超现实的奇特作品。反之，艺术本身是以如下方式被完成和被构成的，读解诸标记的整个工作过程，都要求对产生了我们所遇到的标记的物质程序进行区分和辩证分析式的读解。作品的主体，不是由作品的呈现以象征方式所涉及的隐藏的艺术家，而是标记本身复杂系统中的整个被突出了的结构。

弗兰克·斯太拉能够用言语正确表述的思想(见注8)并未阻止他的作品正好成为抽象——表现主义的，即成为一幅意象性作品所要求的感情、联想、劝诱、表现等等的凝结整体，不管生产过程本身是多么突出"过程"的。同样的，摄制一部威勒斯或法斯宾得的影片的过程也并不就是最终的结果。这就是我正试图去解决的整个问题的根本。某些斯太拉早期的作品能逃脱这条抽象——表现主义的路线，可是约翰斯和吉阿柯梅提*的很

* 约翰斯(1930——)，美画家，运用抽象表现主义的技法于日常的主题，如国旗、盾牌等。吉阿柯梅提(1901——1966)，瑞士画家、雕塑家，存在主义艺术家。——中译注

多作品却未能避免或解决这个问题。过程的一般性定义实际上是空洞的。然而这个空洞的定义却被填实了，被从意识形态上弄僵化了，以致于只有很少的作品能逃脱这条余下的裂隙，这些作品都是一整批事件和因素凑成的（偶然事件或非偶然事件），是一些逃脱了同化性的“过程”定义（和具体化）的巧合事物。这种“逃脱”不是一种置换（否则会在其它地方引起误解，或造成理论上的分歧），或一种压制，而是对根据唯物主义实践和理论系统所正确提出的问题的适当解答。

这并不是说，艺术家有意识地用语言表达了那些在艺术对象创造中具有重要性的方面和因素，这些对象由于逃脱了“过程”一词的有安慰性的假自由而找到了出路。斯太拉的良好意愿并不重要，克里的通常是自然主义的、表现性的、进化论的思想也是一样，这些思想被那样一类作品根本消除了，这类作品是由结构分解、形象表达和内部关系中的彻底的“简单化”、形式化了的色彩图案，以及其它因素等结合而成的，其目的是实现（生产）在非自然化的、被呈现的艺术本文中起作用的作品。非自然化特别是指作品不适用于自然性范畴，无论这种自然性指形象——内容（即表现的自然性），还是指对于绘画来说是自然的东西，可以容许的东西，那种不必须解释而盲目地落入有意无意中预先规定的意义参照系统之中的东西。

读 解 时 延

唯物主义的解释与作品标题（它是作品）的一致是可能的或必须的；在这种情况下，克里对实际上无负荷 * 的或几乎空的能

* 指标记只是一个空的记号，它并不代表任何被标记的对象。——中译注

指(福柯称作"完全空的能指")的使用,可能是在《古音》、《双蓬》等作品中对唯物主义艺术实践加以正确表现时的主导因素。⑩接近空虚的能指仅只意谓着(!),所呈现的形象并没有一种现成的联想的类似物,它不是一种既定的象征、隐喻或讽喻;用该能指所意指的东西,用既定的形象所想象的东西,是由过去的联系所形成的,但是它只具有极低的解释性,它并不是决定性的或多元决定性的存在,而仅只是负荷不多的意义要素。于是(虽然这个例子过于简单了)仅只一瞬间瞥见一片叶缘,或仅只(例如在电影中)在与其它同样不重要的能指(在能使它作为不重要的东西而起作用的)上下文中有些关联的图面上被瞥见,并不必然引起比"树叶"、"另一片非常相似的树叶"或其中不实际存在着焦虑,怀疑、孤弱无依之感的、非情绪性地把握的"房间、树叶"等更强的联想。而且那种与其它低层能指*在瞬刻之间相互作用的低层能指,突出了一种可能的唯物主义的区分游戏,它并不具有强制性的意义层次结构,它不决定意识形态的读解,它并不通向高联想性的象征领域。形象之间的实际关系、处理手法、显现、"怎样完成"等等,优先于任何"联想的"或"内在的"意义。这样就显示出了,例如,一片树叶这一片刻的形象所吸收的意义的任意性。任何可能意义的非自然性和非既定性被提了出来。因而这种实践与流行的意识形态的惯习是正相对立的;后一种惯习把意义给予形象、事物、记号等等,而意义则被假定为自然的、固有的。全部唯心主义的体系都是与意义生产性和能指任意性的唯物主义实践相反的。(意义是**被造成的**)。对于这种概念、这种思想来说,能指——所指的符号学概念是极其重要的。

---

* 指能指所代表的意义确定性较小。——中译注

在电影中，作为一段物质时间的时延是基本单位。

“一幅画是一下子产生的么？不，它是一步一步形成的，与房屋建筑没有什么不同。当一点动起来变成一条线时是要花费时间的。当线拓展为面时也一样。平面变成三维物体时亦如此。而对于观众来说，在他(或她)的反应之中作品是当成一个整体的么？不幸往往是的。”(保罗·克里著《创造性的自白》)

我并不是假定在绘画与电影之间存在着直接的因果关系，或甚至是直接的类似性。同样的，特别是抽象——表现主义和最少主义对结构——唯物主义电影的影响也不是直接的。

在观赏一幅画时读解时延的问题对于克里和其他人来说是重要的。实际的时延只能存在于电影中，它所根据的是接近作品与观众(生产时间与“读解”时间)之间1：1关系的近似值。维尔托夫的《带电影摄影机的人》、爱森斯坦的《斗争》，吕米埃尔的影片，提供了这一研究领域(反幻觉主义构想)中的基本工作核心。对于结构性音乐来说，巴赫的序曲和赋格曲与太雷·瑞里的某些作品，斯太夫·莱希的《指挥棒》等等关系密切。尤其为电影所特有的是：往往在结构——唯物主义电影中，在明确划分的片段中，或在作为整体的电影中都利用“实在的”时间，这样也就摆脱了以(叙事性代码为基础结构的)幻觉主义的时间。弥合在观众与被观对象之间的、在一个镜头和另一个镜头的表现之间的空间裂隙，是一种基本的、压制性的、幻觉主义手法。把两个镜头结合起来的看不见的拼接的暗示作用，也削弱了剪辑的作用，削弱了从物质片断中生产新的复合关系的作用。反之，建立起来一种貌似的自然流，它压制了剪辑阶段的一切手续。结合而非分解的概念是以对电影过程所特有的物质关系的压制为基础的，而这当然与在意识形态、形象描绘、造型表现、叙事摹拟诸领

域中对适当地呈现物质关系的过程所施予的（目的在于根除这一呈现过程）暴力，不是没有联系的。结构——唯物主义电影所追求的是不分等级地、冷静地、个别地展现一种知觉活动。这种知觉活动不应理解作要使个别知觉者具有头等重要的作用，知觉者当然是嵌于意识形态的结构限制中的。作为一种概念的知觉问题还必须进一步阐明。然而，电影（在其它性质之外）是一种知觉活动，而且如果没有知觉和伴随知觉过程的一些关系，也就没有电影实践（或者说在任何情况下都不会有非唯心主义者和非机械唯物论者）。

间　离

通过所设想的无等级性的、冷静的、个别的展现来寻求间离（作用）。间离性增强了（而不是否定了）观众与每一种电影要素的辩证相互作用，如果观众想不变成被动和无要求性的话，这一点就是必要的。在物理层和批评实践层上这种相互作用是明显的。真实的时间成分要求这样一种意识和意志。在这里我只能提示一下一个更深刻的问题，其中包含了观众与被观看对象之间的"真实时间"的1：1关系。

时间问题

（1）"真实时间"，就是在摄影、剪辑、放映各阶段以及各阶段的相互联系中，对于电影制作者来说当前存在着的时间，它是被指示的，而不是被暗示的。通常来说，"真实时间"呈现于单个镜头或电影片段中，以用作它们的实在时延（往往在多次观看后就可以把它们这样分离出来）。（2）幻觉时间是使时间显得不是它实际的那个样子，在一般影片和（必须提一下）在很多爱森斯

坦的剪辑中就是如此。例如，从晚十点一刻伦敦城里——恋人的接吻——切换到午夜湖边的夫妻互杀(长镜头)，二者都以压缩的时间暗示出直线性的事件序列，或近乎同时呈现的事件的各个方面。(3)第三种"例子"是后牛顿的时间，即爱因斯坦的时间。在这里没有绝对值，而只有电影要素和观众之间的相互作用值。这一相对论的时间可能，但不一定，与"真实时间"相联系。"真实时间"概念本身由于不存在某种宇宙钟就不可能准确地顾及这种时间的相对论性质，虽然欠缺更准确的定义，"真实时间"对于象华霍尔的很多电影工作(由拼接和片头雾化手法截断的)还是足以敷用的。

反省性

结构——唯物主义电影研究所引起的另一个问题就是它与反省性的关系，反省活动是由影片中的某些手法所引起的。反省，自我反省或自动反省是自我意识的一个条件，自我意识在电影观赏过程中对于电影分析的进行起着激发的作用。这样反省就不只是一般所说的思索或思想。反省作为一种概念，其意义可能与结构——唯物主义电影所指出的方向相反。例如它可能被当作一种圈套，一种托词，一种漫无边际的个人解释。这类虚假的花招把某一问题上的意识形态锋芒引向极其反动的道路上去了，并使我们处在这样一个位置上，以致于每一个概念实体都需加以明确定义，以免滑入死胡同里去。没有这种严格的要求，我们就会发现，幻觉主义的、叙事性的、同化作用的、个人主义的电影创作方式，会毫无低御地反复出现，反复介入，而为获得清楚准确的定义而进行的令人心神疲竭的斗争，将会在最缺少警惕的时候继续下去。在我们的分析中，与唯心主义的、反唯物主

义的实践所发生的任何微小的牵连，都能使全部工作（例如在电影中的）在对抗目前电影中彻底倒退的实践时变得毫无效用。

一种电影实践，在其中你看见自己在看，这就是反省的；自我知觉，意识自身的活动，成为人在面对工作时的一种基本的关联环境。电影制作的生产过程，以及作为一种生产的电影观赏的电影实践，彼此就联系了起来。“思索”与自我意识，与反省进行着意识形态的战斗。这样做就打破了感情与思想的二分法，或者更准确地说，打破了它们之间必然分离的幻觉和它们之间自动合一的幻觉。电影事业，如果有的话，提供了电影对自身的意识。一个主要的概念是，根本拒绝意识的表现作用。

电影不能充分地表现意识，正如它不能充分地表现意义一样；全部电影都无形中受累于象歪曲、表现、选择这一类神秘化的系统和干预手段。电影不是通向生活、通向一套意义、通向一种纯粹形象——意义状态的窗口，这应该是不言而喻的事。于是纪录电影活动中的一个行为，正如记录一种叙事活动（小说）一样，都是幻觉主义的实践。于是意识也象其它事物一样受到了幻觉主义的电影手法之累，如果人们企图去纪录“它”的话。电影的反省就是意识对自身的呈现，就是对人们对待物质操作的方式的意识；电影的反省必须通过电影实践中的唯物主义操作来进行。

自我意识和意识自身绝不意谓着意识转变成了一种神秘的主体；它绝不意谓着先验性，或先验主观性；它并未使自己与现实关系对立，即作为认识的意识与作为知识的物质关系的对立。我们可以在图形‘干’中看到这种关系，水平线代表意识活动的产物（电影平面），垂直线代表“意识”，这条线对于电影信息接受者来说则是其获得的辩证活动的必要方式。

技　术

掌握复杂的技术问题，这是一切严肃提出问题的、并正在向新阶段发展的、也就是在其实践中克服矛盾的艺术所不可轻估的基础。因此，技术革新本身就是为意识形态所决定的；在很多情况下，革新与概念实体并未在某一文化内部被彻底思考过，虽然当时有关的机械和实际的科学发现已经存在了。也许"一种关键的成分"要等两百年后才能被发现。在革新性技术实践的可能性（如摄影机和印象术）与对这种实践的理解（两世纪以后）之间的差距⑬是一个意识形态的问题。同时，当一种新的技术实践实行以后，它就直接与艺术实践发生了关系（究竟是它产生了艺术实践，还是被艺术实践所产生，是一个复杂的问题）。

技术往往被划为与艺术问题无关的一类现象，实际上二者是不可分的：摄影材料的大批再生产，对于摄影材料大批再生产的美学可能性具有重大影响，反过来也是一样。实际上这象是一种循环论证，它使这个问题愈加不可思议，因而往往令人产生误解。象华霍尔运用的绢印法的美学与绢印法的技术事实和在某一时期由某种发明及其利用所产生的技术之间，并非没有实质的关系。在电影中把空间展平是经由种种摄影手段才成为可能的，而这就是一种与技术有关联的问题，这种技术不可避免地是作为电影工作的美学基础而存在的。在电影中，慢动作也是一项技术发明，它和表演的分解工作是分不开的。因而，与技术的关联就与两种现象有关：(1)发明，它产生并满足技术需要（而这些技术需要是与美学需要不可分的，技术与美学需要互相产生对方）；(2)美学的运用，它与技术的可能性是不可分的。

理论与实践

一个重要的问题是，高级的实践正在继续和扩大，但却没有发展明确的理论。电影工作本身是一种意识形态实践。而且在某些情况下是一种理论的实践。电影理论，如果它存在的话。具有以文字回溯历史的形式，它是作为它自己的实践（理论实践）的基础以及（或）作为电影制作实践的基础而起作用的，当后一种实践与本身所体现的理论实践相关时。（它如何是其所是的这个样子）。目前出现的很多理论陈述所做的都是回顾性的工作。但这可能成为适当地研究结构——唯物主义电影的准备步骤，在电影制作和"有关"电影的写作中，的确需要某种适当的理论。右翼的符号学不是我能加以考虑的唯一的对象。虽然目前还没有出现什么别的理论。我们可以举出罗兰·巴尔特有关一系列爱森斯坦影、剧照所做的相当反动的象征性的解释。来支持上述的看法（《艺术论坛》1973年1月号）。这种立场应当反对。而福柯对象马格雷特那种倒退的谜语游戏做的超级马克思一阿尔杜塞主义的解释，也应加以反对。我们面对着往往是高级的理论阐述，批评家硬要把它应用于并不保证其正确的具体工作中去。结果导致把解释塞进作品。就是最反动的理论也足以进行，因为人们毕竟可以把"个人的"自以为是的思想投入实际上任何一部电影片中去。爱赶时髦和"在能指上作文章"似乎是当前流行的弊病。

"靠自己的、自发的（技术的）实践，只产生它所需要的'理论'。这种理论作为一种手段以生产指定给它的目的；这种"理论"只不过是对这一目的的反省而已。它在其实现的手段中未经批评的检验，未被认识；也就是说，它是技术实践的目的对其

手段所做的反省的付产品。一种不问目的是谁的付产品的“理论”，始终是这一目的的、和把这一目的强加于它的现实的囚徒。心理学、社会学、政治学、经济学、艺术等许多学科都是其例…。”（路易・阿尔杜塞：《论马克思》）

在英国走在前面的电影制作者中间我们看到，他们所做的工作都是在结构——唯物主义操作的幌子下不假思索地利用着传统的、一目了然的、纪录式电影制作术。例如，利用不移动摄影车而在影片中切入黑人领袖作为时代的形象，就是最危险的一种神秘化手法。这种神秘化手法能够导致折回到明显的出发点去。于是通过这种压制性的转向，他们就在前于反幻觉主义构想的阶段停顿了下来。事实上，这种方向的迷失可能后退得更远，一直到侵略的始点，到最初电影实践的剩余物，也就是反幻觉主义电影正在加以反对的“直接”纪录式电影。在前例中，黑人领袖似乎是时间的直接表现，而实际上并非如此。它似乎是一种“被停止的摄影车”这一行动的直接表现，而实际上并非如此，于是它就是未曾表现的一种表现。它假定自己以外某物的一种映象，而实际并如此。它在两种“现实”，即在前的镜头与在后的镜头之间假定存在着裂隙，于是就企图消灭它的存在（于是就同时既表现又压制）。在上述活动中，意指行为的领域也未加以检查。对于这一领域没有做过研究，更别说干预了。因而，在我举的例子中使用黑人领袖的镜头，就是被遮掩、被伪装的幻觉主义操作的一个例子。

在对待这类手法时应当更严格地划清界限，这正是因为它所实行的“后卫式”的修正看起来并不明显。一些影片根本未运用这类后卫式的手法，虽然它们的摄制者并未充分地阐明他们的电影方法与实践。这却并没有什么词义上的矛盾。在这里我

们遇到了(艺术家的)意图的问题。不管怎么样，我们可以说那种意图正由于它出现于作品中所以是存在的。更可能的情况是，不用语言表达意图，并不是特殊性的电影实践不可转译为语言的标志。而宁可说只是表明缺乏正确的语言表述，在那种情况下这并不否定意图对语言的“绝对”可转译性。在少数例子中情况确实不如此。这一问题的根源是那种机械论的、过分简单化的、说没有语言就没有生产的概念。然而很明显，那些明确表述出来的意图往往不是实际上在(和关于)作品中起着标题作用的东西。人们面对的是作品，语言中的微小的差异，正象电影操作中的微小的差异一样，可以彻底改变立场和意义。这些微小的差异它们实际上是重要的差异。是存在于以下几种意图之间的不可转换性中的，即经过语言思索的制作者的意图，未经语言思索但能被语言表述的制作者意图，根本未思索过的制作者的意图，不可译成语言虽然被思索过的制作者的意图(“我知道我想做什么，即先已知道并通过了决定过程，但我不知道为什么，即说不出为什么”)。

英美结构主义和结构——唯物主义电影至今未能促进任何研究理论的努力。高级的——主要是法国的——理论(不一定直接与电影有关)，或者不适于用来研究电影，或者提出了倒退的、幻觉主义的、后巴赞的电影表现方式。随着“新美国电影”的行将就木(主要是由于其恢复了浪漫主义或更坏的是它所继续进行的转叙事性的研究)，⑩仍然有少数英国的(加上一位加拿大的和一位奥地利的)结构——唯物主义电影工作者们，相当程度上在不要一种初步的理论——历史的方法和情况下进行着工作。因而在多数场合(尤其是)这些影片都在理论(不一定是关于电影的)和作为体现理论的、即理论式的电影制作实践之间

引起了矛盾。这些矛盾是由多数被电影制作者无意识地思索过的影片所引起的，但这是另一个问题了。

电影理论的理论性实践似乎根本还没有开始。《银幕》期刊上刊载的转引资料只是主要从巴黎三种来源引进的；这些资料虽然有时候是有用的，但未被正确地加以引导，没有使它与我国（或任何别国）的先锋派电影实践相结合。就先锋派电影来说，由于它活动于真空之中也就与流行电影互不相谋，而且也不与它自己的生产能力相称。1966年以来的英国先锋派电影没有加以研究；五十年代末期和六十年代的欧洲先锋派实验电影的作品也未加以研究。从《银幕》与劳拉·莫尔维和彼德·沃仑（不是他们的过失）进行的荒唐的"对话"中引录一段，可以证实这种知识的欠缺：

《银幕》：然而你的影片中语言的重要性和语言使用的方式，是非常不同于奎格鲁·撒克逊先锋派那种反理性的、神秘的色调的，象莎瑞茨，缪兰得，弗兰波顿等人。我认为你的影片更接近象当代法国写作理论那样的唯物主义语言概念。

沃仑：这是对那些作品的完全错误的描述。例如，赫里斯·弗兰波顿的《佐伦·雷马》（1971年）是以相对于字母表的数学变换为基础的……

《银幕》：这也是从神秘主义和希伯莱神秘教义里产生出来的。

沃仑：但是按照这个特点来看，例如在罗伯一格里叶的作品中也有强烈的神秘教义。我想说，神秘教义十分强烈地影响了一切法国思想。你可以看到，例如，雅贝斯和犹太思想如何滋养了德雷达。《太凯尔》期刊就充满了浓厚的神秘教义的味道……我看《佐伦·雷马》是在交界处的史特劳勃一边而不是布拉

哈格一边。虽然它对于光来说，的确具有新柏拉图派的观点。

《银幕》：看来我们得改天再谈这个问题了。"

（《银幕》，1974年秋季号）

更不幸的是，《银幕》谈话人写了一篇序，结尾是这样的："与彼得·沃伦和劳拉·莫尔维的谈话可以说是有争论的，因为我们讨论的思想和那部影片本身（《品特梅希里亚》）在目前英国电影文化圈里来看似乎是完全反常的。"除了羞辱搭地、非标准地用了"反常的"这个词外，这段话揭露了《银幕》编辑们对现存的电影文化的全面压制。

结 论

结构——唯物主义电影既是对象又是程序，其中有些影片显然是完整之作，另一些影片则明显的只是片断，无头也无尾。这两类影片都遵循一种企图创造说教性作品的美学（学而不是教，即操作式的摄制而不是复制式的再现）。同时，它们企图避免经验主义和高度过敏的个人主义所具有的神秘浪漫主义。P·A·西蒂尼阐明了很多美国结构主义电影的这种浪漫主义基调。幻觉式的电影制作正是结构——唯物主义面对的后布来克的困扰，不管二者之间的这种对峙是否清楚地表达了出来。"无意识地想出的"程序是在实践中使自身明确起来。我们必须在华霍尔之后继续前进，而不要折回到一种旧瓶装新酒的前华霍尔立场。现在我们应当对表现老一套的东西感到厌倦了，即当没有什么可以表现的时候，设法去表现。

---

* 法国结构主义的重要理论刊物，发表先锋派文艺理论，德里达、克莉斯特娃等都是该刊的主要撰稿人。其主编为小说家、理论家索莱尔斯。——中译注

西特尼评述过“在反驳华霍尔的极其严重的美学抨击时所做的新浪漫主义的主张”，这是有意识形态的功用的。在所讨论的特殊领域——电影中流行的意识形态领域中，却正是把这一点忽略了。（《电影文化》，1972年春季号，P·A·西特尼）

本文没有把西特尼所主张的意识形态方向包括进我的批评中去，因为这是和他所谈论的作品的意识形态的份量相符的。因而他实际上是他所讨论的影片的最适当的发言人和评述者，虽然还有一些值得注意的例外。（我也不打算阐述这里所用的特殊名词——流行的意识形态。）结构主义电影只是另一种美学样式，另一种形式主义，它实际上具有一套模糊的规则和自己的定义，但除了只是与以前的各种样式相异以外，并没有什么重要的作用或意义。我当然是在一种唯物主义功用之内来看待结构——唯物主义的，只有这样才能使它发挥有益的作用。下述影片就是某些结构——唯物主义的电影作品：《罗吉的小狗》、《或对或否》、《确定微粒》（麦尔柯姆·勒格里斯）；《波长》、《前前后后》、《中央地区》（米哈依尔·斯诺）；《秋树》、《电视》、《棕榈测验》、《在孔雀岛上》（库尔特·克仑）；《对角线》（威廉·拉斑）；《鹳》、《施维哈特》（彼得·库贝尔卡）；《红色印版》、《佐恩斯·莱玛》（赫里斯·弗兰帕顿）；或许还有《艾兰格计画》、《盆花》（罗吉尔·哈蒙得）；《甲板》（吉尔·伊色雷）；《第一号电影》；《‘A’级电影》、《带电影摄影机的人》（大维·克罗斯威特）；《字的电影》，《弗拉克色斯》中的三分钟片断；《剃刀》（保罗·施艾雷茨）；我自己的影片《云》、《大厅》、《室内电影1973》；《绿齿门》（弗雷德·得吕蒙特）。

品评电影作品显然关系到由影片组成的整体，以及每部影片在这一整体中的作用。每部作品应该根据它所具有的多层次

的标题来加以阐明。使用结构——唯物主义一词也是危险的，因为它牵扯到结构主义电影。必须同样强调这个词中的唯物主义这一半（而且必须是辩证唯物主义，而不是机械唯物主义）。结构主义电影只以三或四部影片组成的整体作为基本前提，并据此建立论题，而这些作品并不都是很重要的。——这对于我为结构——唯物主义电影所下的定义或许也适用。"理论"的意思不只是为这些(上述的)电影作品作出狭隘的定义来。

我们创造一部作品，我们也在不同的程度上对过去的作品进行否定。对历史地形成的传统基础进行否定。结构——唯物主义电影和电影中意义的生产，乃是电影本身在其(熟虑过或"未熟虑过"的)理论性和(熟虑过或"未熟虑过的")意识形态的介入中的生产。如果要严肃地参与电影实践，"未熟虑的"知识就应该变成熟虑的知识。这样，在电影实践、理论实践和作为理论的电影之间的一系列关系就可以成立，并明确地发挥作用。

注释

① 重视与表现性内容相对的结构的概念，曾导致形式重于一切的认识，并使问题混乱到几乎无法补救的地步。微小的差异引起了严重的理论障碍，结果改变了所产生的作品的意义位置，以及它在时间中展开时所遵循的轴线。这不仅是偏执的犹太教法典的或者说法国学院派的偏见而已。我们还应想到阿尔杜塞关于正确使用字词的根本重要性的概念；正确的表述对这二者之间的裂隙是必不可缺的。(路易·阿尔杜塞《读资本论》，伦敦。1970年)

② 虽然我并不是用电影制作者这个词暗示说，生产者(电影制作者)是作为神秘的角色，作为实在的虚幻象征，作为镜子，被插入的。但是无作者性的确是一个前提条件；不过通过"冷"——强烈的大气作用——这类事物变成一种虚伪存在的表面的无作者性，其作用正与它被假定的意图相反。无作者性实际上必须通过转换作用创造出来。被辩证地插入电影事

件本身中来。这就是说，无作者性必须在某一特殊情况下是一种结果；它也必定是被产生出来的。而不是被说明的，或在一种诗学的意义上被间接“给定的”。

③ 之所以如此，是由于以下一系列因素：联想性、象征式的读解与解释的结合，被纳入所提出的流行的幻觉系统，向一种仅只是不同的幻想感受方式的置换，支持原始故事的诗学的感染力，等等。作为任意性的、人为的、非固有性的能指和所指，乃是“意义”必定包含在其中的领域。在此阶段的意义对于结构——唯物主义的读解来说，必然看作是普遍接受的。但在使用流行的读解一词时，与资产阶级压制这个词的做法不同，我承认其支配性的地位。

④ 在日本剧院里，演员把面具举在腕前，以使观众能看见面具与“真实的”脸，他的表演对于所有那些能同化入、沉浸入故事结构和解释性线索的人都是一样的。了解这个例子对于叙事问题的完全戏剧化过程的基础，是十分重要的。到现在为止，一切有关叙事和叙事分解的论文，都是机械论的，都以改变了的形式不断引起人们对流行电影的需要（不论是认识论还是其它的）。对于叙事—分解式电影的各种努力也可以这样说。指出这一事实是适当的，在电影中（在银幕上）说明（有关分解的或其它方面的）主题，就否定了作为基本电影结构的时间延续。电影说明蒙蔽了真实的电影关系；于是这样的基本的构想乃是幻觉主义的而不是表现性代码的分解，后者在复原为故事时是被构成的。

不要认为这段话表明我对经常出现的所谓非故事电影的态度过于简单化，这类电影实际上建立了一种形象性幻觉主义，一套既是操纵性的与非辩证法的、又是同化作用的意识形态法规。同化入形象性代码的系统，相当地依赖于想象性的所指物，即被一目了然地所指的东西，其中的介质的生产不是不透明的。这一同化作用系统也相当地依赖于对任意性能指生产的压制，这就是在能指和所指之间人为地制造出来的、严格地从意识形态上规定的一致性。只要这种关系不被加以研究，不被用于作品的生产，幻觉主义的构想就一步也摆脱不了它的有害的受压制的状态。

我还得补充说，当说到在同化作用中真实的关系被蒙蔽住了时，我决不是在实证主义的经验主义的意义上谈及真实的关系。

“对于客观辩证法来说，在相对之中也应看到绝对。对立双方的统一、符合、同一、最终的结合，是有条件的、暂时的、过渡的和相对的。”（列宁，

"论辩证法",《唯物主义与经验批判主义》):

"象一个窃视癖者似的观看华霍尔的色情影片《床》的感觉，其实并不是从一位窃视癖者的地位产生的。正是凝视(以及对《波长》表面上的凝视)在起着抵销同化作用过程的作用,虽然不一定就摧毁它。在这里用破坏一词就太陈腐和模糊了,太没有效力了。不可言传的凝视引出了介质的存在,虽然在电影客体的对面假定了一个银幕的深度空间中心点，特别是在《十三位最美的女人》和《柴示西的姑娘》的部分片断里。(参见《伦敦学院电影讲义》,彼得·吉达尔,1971年)

⑤ 亚历士多德的净化作用是与同化作用不可分割的。而纯洁化(不管这是否是一个虚假的,即不真实的概念)必定与同化作用的运用联在一起。

⑥ 在谈到我自己的作品时,米歇尔·斯诺指出,它是一种经常性的生产而不是消费。这个例子是适当的,因为往往看起来象是(而且实际上是)一种非理论化的立场是受一种理论前提支配的。斯诺说:"……你的影片(《室内电影1973》)是要人下一番功夫的。我觉得好象它是由我父亲摄制的,好象是一位盲人摄制的似的。我感觉到了那种敏锐的探索的性质，那种企图去察看的性质。"(米歇尔·斯诺,1973年,9月,伦敦)这一用语言加以表述的企图,尽管不够严密，却是透过表面从理论上陈述了一种有关形象吸引作用的辩证式的探讨,这在美学上是必不可少的,是一种对于生产、而非对于消费来说的必要性。"有时候重复性的镜头是明了的，有时候它继续下去就不清楚了。"斯诺这句话的根本意思是说,作品的构成是由作品的物质关系中产生的，而不是单纯重复地、机械性地呈现(也就是说明)自己。

同样的,乔纳司·麦卡斯(《乡村之音》,1975年2月10日，及1973年10月29日)和某种程度上路西·费舍尔论述我的影片的文章，都表现了一种美学家对光的形式主义的偏爱,这些文章确实企图用语言清楚地表明了影象间接地通过光的作用而构成的问题,也就是说，影象构成的全部过程都是通过某种东西进行的，它是一种作为构成的表现,而不是作为一种既定的、一清二楚"被把握的"东西的表现。于是这一理论上重要的区别就是在唯心主义的面罩下加以阐明的,实际上多数电影散文就是如此。费舍尔比麦卡斯更倾向于分析,而较少具有诗意。我只引用前者的话，这句引文最易引起误解。虽然并非故意如此。"影片的其它部分对于一间屋子以及

光照亮屋内物体的方式，做了仔细的描绘。"（路西·费舍尔：《桑和新闻周刊》，1975年1月16日，着重点是我加的）

劳仑斯·梵·盖尔德在《纽约时报》（1975年1月17日）上说："它（《室内电影1973》）是一次环绕室内的阴暗而朦胧的旅行，偶尔被闯入的光线打断"（着重点是我加的）。有关旅行的意识形态概念，人通过既定的世界旅行，某种程度上就是有关《室内电影1973》的各种文章的基本意思。好象整个影片（我怀疑是否真如此）又恢复了那种掩饰的或不那么掩饰的纪录式影片的形式，因此也就不是电影式的表现和构成性的作品。电影式的生产正是在过程和表现这一关系系统的层次上发挥作用的。伪纪录式的电影是目前电影知识中有关理论、实践和理论的实践诸方面的潜在的空白点。这个问题我在别处已谈过了（《一部结构——唯物主义的影片》。载《当代艺术》，1975年2月号，第16—17页；以及《国际制片厂》，1975年8月号上的《第五届诺克司实验电影节》）

⑦ 关于布莱希特，他的著作中有一些发人深省的评论。"科学并没有真的摧毁掉迷信，凡知识不是之处信仰就产生了，而这就只能是迷信……我们的抒情诗人不是由于《资本论》一书，而是在面对资本本身的时候哑口无言了。""如果现实主义不是纯形式主义地加以定义（在资产阶级小说领域内，九十年代的作品都被看作现实主义），那么同样也可以反对诸如蒙太奇、内心独白、或间离效果（Verfremdung）等技巧，只是这不是出于现实主义观点……作为一种技巧手段，（乔埃思的）内心独白被抛弃了，它被称作形式主义的。我决不明白这个道理。因为托尔斯泰的做法与此不同并不是拒绝乔埃思方式的理由。反对意见的提出很肤浅，以致使人得到这种印象：如果乔埃思在精神分析学大会上提出同样的独白（默利·布鲁母的最后一段），一切都会是正当的。""现实主义者，这就意味着有意识地为现实所影响，并有意识地影响着现实……乔埃思和杜勃林的技巧并不就是无用之物；如果是排除他们的影响而不是修改它，结果就只剩下模仿者的影响了，如海明威的模仿着乔埃思和杜勃林的作品。广而言之，暴露了其中包括着生产力与生产关系相对立的世界与历史的矛盾。在作品中生产力在一定程度上得到了表现。社会主义作家特别能从这些反映出濒临绝境（Ausneglosigkeit）心理的纪实小说中学习到有价值的、高度发展了的技巧手段（成分）。它们看到了出路。""或许我们的读者没有觉察到，当他们为许多花招（Kunste）所诱，仅只是参与（beteiligen）主人公的炽烈的情

绪活动时，他们就已被给予了事件的答案。”（布莱希特：《论现实主义》载《苏尔坎波版全集》1938—1940部分（以上由我译成英文）。

当然，布莱希特也往往会离开上述观点；虽然他坚决反对由社会（主义）现实主义者通常所篡改了的形式主义的现实主义概念，他也常常论述一种“直接从阶级立场而来的现实主义，它把进行统治的观点揭示为统治者的观点，而且……如实地表现着现实”（反映现实）。布莱希特所用的表现、变形等词在这一点上是没有争论的。正确的阶级立场和艺术表现对于布莱希特来说是联系在一起的。对于某些目前的电影工作者来说，这不仅不是一种必然的联系，而且还是一种极其微弱的联系。在电影制作领域内两个意识形态阵营间的整个论坛最终仍然是对立的，这是多元决定的问题。在这一点上，反幻觉主义的方案或者是被决定的，或者是不被决定的。

⑧ 斯太拉此时对在抽象——表现主义态度中他认为是修词学的东西所表现的情绪的和批评的反应，比其风格逐步改变所暗示的东西更受人注意。“我认为我曾受到所谓的抽象——表现主义的浪漫倾向的极大影响，”他回忆说。“特别当它逐渐传到象普林斯顿以及全国其它各地的时候，这种思想认为艺术家是极端过敏的、经常变化的、野心勃勃的个人——特别如杂志《艺术新闻》和《艺术》中所描述的那样，这些杂志我曾怀着宗教般的虔诚去阅读。它开始有些显露真象……有些不妙，而且人们开始看透了它……我开始感到强烈的需要去找到一条不致于如此乱糟糟的道路，或者一种你还不能描述的工作方式……某种稳定的东西，从某种意义上说，某种不总是纪录你的敏感性和变化流的东西。”（威廉·罗宾：《弗朗克·斯太拉》，莫玛，纽约）

他描述道，“我总是与那些想在绘画中保持‘旧价值’的人们争论不休——那种总能在画布上发现的‘人道主义’价值。如果你要取消这些东西，他们最后总会说，在画布上的颜料之外还存在着某种东西。我的绘画所根据的是这样的事实，只是能被看见的才存在着……如果绘画足够简朴，足够精确，或足够正确，你就正能看懂它。我希望别人从我的绘画中所得到的，以及我从我的绘画中所得到的，只是这样一个事实，你可以毫不含混地看清整个思想……你所看见的东西就是如你所见的东西。”（同上）我引述上面几段话时充分认识到它们扩大了有关的认识范围，而且所引起的混乱就象企图消除的一样多，然而在令人怀疑的、人道主义的关于过程的意识

形态方面，斯太拉的认识比大多数其他人更清楚。而且他的绘画就是对此的极好的证明。

⑨ 在《论知识的破坏》中，米歇尔·福柯与吉叶·德吕兹和保罗·卡鲁索的谈话特别有启发性（汉萨平装本）。

⑩ 作为有关上述问题的初步的、虽然也是不完善的文章，请见我写的《贝克特，其人和艺术：一个系统》（《国际制片厂》，1974年11月号，第183—187页。）

⑪ 反省性可以和其它任何手段一样成为转移反幻觉主义构想的策略。同样的，破坏概念，即破坏代码，破坏意义的概念，只是对这些代码的意义和强调存在的并吞，并伴随着提供这一压制活动所必需的巨大的性欲力的联系。资产阶级学院派电影符号学家对精神分析的过于简单化的运用，乃是一种狡计。

⑫ 这里提出的自我，位于它的自我异化——间离化中，尽管它仍然与必须加以反对的有关作为中心（尽管被间隔化了）、作为独一体的自我概念有关。自我的这一心理学的中心化必须取消，以便为了哪怕只是着手建立以辩证方式提出的、间离化的自我概念。仅只是放弃使用自我这个词，并不是重新定义这个词。要想重新定义必须这样进行，以使得自我不被理解作认知的独一无二的中心，一种世界由其而存在的“我”。因为“我”并不形成世界，意识并不形成世界，物质关系形成着“我”。自我对于一种密码来说只是一个中性的词。

⑬ 托马斯·纽曼，《摄影社会史》，路希特汉得，1960年。

⑭ 大多数美国电影制片业的反动基础只是最近才得到阐明。这是通过对那种逐渐在影响着这一运动的、神秘化和个人主义的美学（伦理学）所做的初步分析来进行的。英国的问题，如我说过的，则是不加自我质疑的一种伪纪录性的影片制作。（参见《第五届诺克司实验电影节》中的“论米克·丹佛特的静物梨”，载《国际制片厂》，1975年3月号，第138页）“欧洲电影制作者们肯定给人以更强烈的印象，虽然不存在明确公认的艺术大师。但是这种思想方式是很多欧洲人所反对的……很难强令人接受。但我们感觉到一种不把电影制作看成生产一些杰作，而是看作一种持续不断的艺术工作目标的态度……欧洲电影制作者对于结构和意识形态是小心翼翼的，它们或许在电影制作领域里产生文化帝国主义的条件，因而他们都卷入了对电影制作的性质和作用再定义的活动，这种性质与作用与正逐渐

成为我们自己文化中心的美国电影制作的性质与作用是不同的。"(P·A·西特尼与安奈特·米奇逊的谈话,"关于诺克和独立电影摄制人的谈话"。载《艺术论坛》,1975年5月)。

微微微幻觉主义的幽灵和个人艺术家的神秘性,都是有关作为神的艺术家,作为魔术师的艺术家、作为美的供应者的艺术家、作为法西斯主义者的艺术家的反动概念。

(a)电影制作者。电影制作者制作电影。经常造成挫折的根源是,幻觉如此根深蒂固,人们竟以为电影制作者所摄制的不(只)是影片,而且还有影片中的本人。电影的接受应当是生产性的,相关性的;而不是去消费依稀可见的艺术家的个性。即使彼得·吉达尔拍摄暗室时,暗示除了表现自身以外并不表现我,也就是平靠的一致性和重复性把程序呈现于"主题",使其非等级化,使其呈现与本质性相对的任意性,意义是(意识形态地)产生的,而不是固有的。没有一个中心框架,一个稳定的中心在增附意义;通过光暗关系来进行影象的构成——分解,分解——构成,以及通过这种对比导致影象的消失……电影制作者尤其不是在电影中被产生的,如果电影是在唯物主义的反幻觉主义的水平上作为一种实践来活动的话——电影不是与幻觉主义打交道的文学,电影不存在于文学之中。最终作为艺术家(主体)的关心事物予以适当纪录的电影,显然是与反幻觉电影对立的。

(b)幻觉。一种连续的幻觉主义—反幻觉主义的程序操作,并不等于先提出一种幻觉然后在"下一个"镜头中又怀疑其"实在性",真正的分解(这个词并不合适)是与构造同时发生的,反之亦然。

(c)叙事。叙事肯定是幻觉系统,它是在表现系统中、表现过程中的一个战略性的范畴;但是从电影学上说这一研究关系到观众不相信心理的中止。正是这个问题构成了整个叙事性研究的中心基础,它是最一贯地被压制的。这一压制性多元决定着叙事性代码的整个"研究",并暴露出了它本质上的反动性。

⑮ 我感谢彼得·沃仑在谈话中首先提出这个问题。我应该补充一点,我的讽刺不是暗示说,我或者赞成莫尔维—沃仑的影片,或者同意他们的观点。

如果我不承认我希望《电视电影教育协会期刊》来认真地研究一下当前的电影实践——先锋派的电影的话,那就言不由衷了。刊物的编辑们毕竟在尝试一种马克思主义的电影理论,而且的确翻译了一些重要资料。但

是似乎有理由感到气愤的是，《银幕》的政策和文章对于当前的英国电影实践不只是忽视，不只是迄今为止一无所知，而且实际上还极力加以冒犯；通过讽刺、忽略、傲慢和专门关心故事片，在某种程度上保持其支配性，至少在理论上是如此。在此阶段我们中间没有任何人对电影观众有实际的控制力。如果过去做过某些批评工作的话，那会是很有用的；那样的话电影制作者也就会更充分地思考他们的实践了。那当然不坏。

附 记

自从1974年本文写成以来，我已改进、阐释和更正了某些论断，现举出以下几种：《补注》，实践—理论研究班，伦敦电影制作者协会论文，1976年2月；《反叙事》，爱丁堡先锋派电影会议，1976年7月；《关于本体论的信》，《银幕》，1976年夏季号，"关于'结构——唯物主义电影的理论与定义'的意见交流"，《余象》第8期，伦敦1978年（写于1976年9月）；《先锋派电影中的技术与意识形态》，在讨论电影表现手段的"二十世纪研究会"上发表的论文，威斯康辛大学，1978年2月。

英中名词对照表

allomotifs	动机变体
analogous	类似的，模似的
arbitrariness	任意性
articulation	分节、连结
binary choice	二元选择
code	代码
codify	码化
commutation	对比替换法
condensation	压缩
connotation	含蓄意指
corpus	作品全体
deconstruction	解构
denotation	直接意指
diacrony	历时性
diegesis	虚构世界，故事世界
digital	数字式的
discourse	话语
discrete	离散的
displacement	移位
double articulation	双层分节
ecriture	写作
enunciation (enonciation)	话语陈述，陈述作用
figure	修词方法、修词

	元
iconography	肖像学
the imaginary	想象界
im-segni	形象记号
indexical	指示的
indicator	指示者
inscription	书写
intertextuality	本文间性
kinemorph	运动素
langue	语言结构
lecture	读解
narrativity	叙事性
marked	有标的
metaphor	隐喻
metonamy	换喻
mirror phase	镜子阶段
moneme	语素
motifemes	动机素
motivated	理据性的
mytheme	神话素
paradigm	聚合体
parole	言语
perversion	倒错
phallus	菲勒斯
phoneme	音素
primary identi-	一次同化（初级

fication	同化)
the real	现实界
redundancy	冗余性
referent	所指物
representation	再现、表示
rheme	述位
secondary identification	二次同化
seme	意素
shifter	转换语
sign	记号
signifier(signifiant)	能指
signification	意指作用
signified(signifie)	所指
the symbolic	象征界
synchrony	同时性
syntagma	组合段
surdetermination	多元决定
suture	缝合
taxeme	法素
text	本文
theme	主位
time scale	时间制
trace	踪迹
transfer	转换项
unmotivated	无理据性的

外中人名对照表

R. Abramson	阿伯拉姆森
L. Althusser	阿尔杜塞
R. Arnheim	安海姆
M. Antonioni	安东尼奥尼
R. Balibar	巴里巴尔
R. Barthes	巴尔特
J. Baudry	鲍得里
A. Bazin	巴赞
R. Bellour	贝洛尔
E. Benveniste	本维尼斯特
B. Bernstein	伯恩斯坦
R. Birdwhistell	比尔德维斯太尔
B. Brecht	布莱希特
B. Brewster	布鲁斯特
O. Brik	布里克
E. Buscombe	巴斯卡姆伯
E. Cassirer	卡西尔
M. Cegarra	塞格拉
F. Chevassu	舍瓦苏
C. Clouzot	克罗佐
D. Dayan	达扬
G. Deleuze	德鲁兹
J. Derrida	德雷达
A. Dundes	顿得斯
C. Eckert	艾克特
U. Eco	艾柯
V. Eggeling	艾格林
S. Eisenstein	爱森斯坦
F. Fellini	费里尼
M. Foucault	福柯
S. Freud	弗洛伊德
G. Genette	热奈特
P. Gidal	吉达尔
J. Godard	戈达尔
L. Goldmann	古尔德曼
A. Greimas	格雷马斯
D. Griffith	格里菲斯
A. Hauser	豪色
H. Hawks	霍克斯
B. Henderson	汉得森
L. Hjelmslev	叶尔姆斯列夫
J. Kitses	吉则思
J. Kristeva	克莉思特娃
L. Kuleshov	库里肖夫
J. Lacan	拉康
R. Laign	赖因
S. Levin	列文
Cl. Levi-Strauss	列维—斯特劳斯
A. Lovell	拉威尔
L. Lumiere	吕米埃尔
A. Malraux	马尔罗
M. Martin	马尔丹

V. Mathesius 马提休思
A. Martinet 马丁内
M. Mauss 毛斯
G. Melies 梅里埃
Ch. Metz 麦茨
J. Mill 穆勒
R. Mikus 米库斯
J. Mitry 米特里
E. Morin 莫林
C. Morrice 莫理斯
J. Mukarovsky 穆卡洛夫斯基
H. Munsterberg 蒙斯特伯格
B. Nichols 尼柯斯
G. Nowell-Smith 诺威尔—史密斯
J. Oudart 欧达尔
E. Panofsky 帕诺夫斯基
P. Pasolini 帕索里尼
J. Piaget 皮亚杰
L. Prieto 普里托
V. Propp 普罗普
V. Pudovkin 普多甫金
M. Ray 拉伊
J. Renoir 雷诺阿
A. Resnais 雷乃
A. Richards 理查兹
J.-L. Rieupeyrout 留皮鲁特
J. Rivette 雷维特
A. Robbe-Grillet 罗伯—格里叶
S. Rodie 罗迪
R. Rossellini 罗西里尼
L. Russell 罗色尔
A. Sarris 塞雷斯
F. de Saussure 索绪尔
J. Schefer 舍弗尔
A. Sebeok 西比奥克
P. Sharits 舍雷兹
V. Shklovsky 史克洛夫斯基
P. Sitney 西特尼
H. Smith 史密斯
M. Snow 斯诺
E. Souriau 苏里奥
J. Veltrusky 维尔特吕斯基
J. Vendryes 万得里斯
D. Vertov 维尔托夫
L. Visconti 维斯康蒂
A. Warhol 华霍尔
O. Welles 威勒斯
A. Wilden 威尔登
P. Wollen 沃仑
W. Wyler 维勒尔